



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

La presencia del modernismo en el teatro peruano (1903 - 1931)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Williams Nicks VENTURA VÁSQUEZ

ASESOR

Ricardo SILVA-SANTISTEBAN UBILLÚS

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ventura, W. (2017). *La presencia del modernismo en el teatro peruano (1903 - 1931)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

1220
8-27-10

A los cuatro días del mes de octubre de dos mil diecisiete, siendo las 15.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Marco Martos Carrera (Presidente-Informante), Dr. Ricardo Silva-Santisteban Ubillus (Asesor), Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Informante), Dr. Sandro Chiri Jaime (Miembro) y Mg. Esther Espinoza Espinoza (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA PRESENCIA DEL MODERNISMO EN EL TEATRO PERUANO (1903-1931)**, presentada por el señor **Williams Nicks Ventura Vásquez** Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Muy buena (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller **Williams Nicks Ventura Vásquez**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 4.35 pm. horas.

M-FI
Dr. Marco Martos Carrera
Presidente-Informante
Profesor Principal T. C.

Jorge Valenzuela
Dr. Jorge Valenzuela Garcés
Informante
Profesor Principal T.C.

Ricardo Silva-Santisteban Ubillus
Dr. Ricardo Silva-Santisteban Ubillus
Asesor
Profesor Invitado

Sandro Chiri Jaime
Dr. Sandro Chiri Jaime
Miembro
Profesor Invitado

Esther Espinoza Espinoza
Mg. Esther Espinoza Espinoza
Miembro
Profesora Principal D.E.

*A mi amada esposa
Doris Aurelia*

*Se ve todo más risueño.
Se disipa todo empeño
que no sea el de gozar,
y Pierrot que se descoca
ríe alegre a plena boca
conjugando el verbo amar...*

Leonidas Yerovi

*¡El libro ya está abierto! Lee, amada,
este libro que he escrito, ora en noches
de dolor —a la luz de tu mirada—,
ora en los días que pasé aturdidos,
gozando, a pleno campo, los derroches
de perfumes, de colores y sonidos...*

José Santos Chocano

*El isócrono ritmo de mi vida
tuvo un plácido adagio de tristeza,
mi augusta pena se quedó dormida,

y sentí entonces que en la noche bruna
de mi antigua tristeza, tu belleza
ponía un eglogal claro de luna...*

José Carlos Mariátegui

*Tú crees que la palabra es solamente un don del
bípedo humano, o que solo con sonidos articulados
se habla. También hablan las cosas. Las piedras
hablan. Las montañas hablan. Las plantas hablan. Y
los vientos, y los ríos y las nubes.*

Enrique López Albújar

*No puede salir un bello verso de un alma fea, ni
bellos ritmos de una lira rota, ni bellos besos de
labios sarnosos.*

Abraham Valdelomar

*En este inquieto navegar que cansa
no pretendas, poeta, echar el ancla
que llegará vertiginosamente
un largo ocaso para días breves.*

Ventura García Calderón

LA PRESENCIA DEL MODERNISMO EN EL TEATRO PERUANO (1903-1931)

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO PERUANO DURANTE EL MODERNISMO.....

1.1 Planteamientos poéticos y visión del teatro peruano.....	20
1.2 La presencia del modernismo y el posmodernismo.....	27
1.3 Panorama teatral en Europa, Hispanoamérica y Perú.....	32
1.3.1 La innovación simbolista en el teatro francés.....	33
1.3.2 La contundente presencia de D'Annunzio en el teatro italiano.....	36
1.3.3 La renovación teatral en España.....	39
1.3.4 Reflexiones sobre la existencia del teatro modernista hispanoamericano.....	43
1.3.5 Aproximaciones al teatro peruano durante el modernismo.....	51

CAPÍTULO II

PRIMEROS ATISBOS DEL MODERNISMO.....

2.1	La herencia costumbrista en <i>La de cuatro mil</i> (1903) de Leonidas Yerovi.....	61
2.1.1	La crítica frente a la elaboración lírica y teatral de Yerovi.....	61
2.1.2	La importancia de la variabilidad del ritmo.....	64
2.1.3	Análisis teatral de <i>La de cuatro mil</i>	70
2.1.3.1	Predisposición escenográfica: dos ámbitos de la clase media y alusiones a la clase dominante.....	72
2.1.3.2	Marco temporal: lo tradicional y lo moderno en Lima.....	73
2.1.3.3	Signos distintivos del teatro costumbrista.....	75
a.	La sociedad limeña: las capas sociales del ambiente criollo.....	75
a.1.	Los infortunados de la clase media.....	76
a.2.	La clase media acomodada.....	79
a.3.	La clase baja subyugada.....	80
b.	La reiteración en el efecto cómico del enredo.....	81
2.1.3.4	La labor del poeta modernista.....	83
a.	Movimiento y variedad rítmica.....	83
b.	La incesante variabilidad del ritmo.....	87
2.2	El drama histórico: <i>Los conquistadores</i> (1906) de José Santos Chocano.....	92
2.2.1	Apreciación de la crítica sobre la creación poética de Chocano.....	93
2.2.2	La naturaleza del “Poeta” genio y la función del ritmo en el verso.....	97
2.2.3	La tentativa dramática: el drama histórico <i>Los conquistadores</i>	104
2.2.3.1	La capacidad modernista: el rediseño del verso rítmico en la “Introducción”.....	106
2.2.3.2	El enfoque en perspectiva y la disposición de la escenografía.....	109
2.2.3.3	La mirada descriptiva: la indumentaria de los personajes y la naturaleza incaica.....	111
2.2.3.4	La evocación del pasado histórico.....	113

2.2.3.5	Signos distintivos del drama histórico romántico.....	115
a.	Los personajes históricos.....	116
a.1.	El grupo hispano.....	116
a.2.	La ralea inca.....	117
b.	El desborde y la colisión de pasiones.....	118
c.	La profecía y la muerte.....	120

CAPÍTULO III

HACIA UNA PRESENCIA DEL MODERNISMO..... 124

3.1 La leyenda colonial en *Las tapadas* (1915):

la intervención de José Carlos Mariátegui (Juan Croniqueur).....	125
3.1.1 La crítica frente a la inquietud literaria de Mariátegui.....	125
3.1.2 El supremo artista: la consideración poética.....	129
3.1.3 La propuesta de un teatro colonial: <i>Las Tapadas</i>	134
3.1.3.1 La estructura métrica modernista en la evocación de la época virreinal en “El Prólogo”.....	136
3.1.3.2 Presencia de una posible escenografía modernista.....	140
a. Los detalles adjetivados de la decoración.....	141
b. La profundidad de la perspectiva.....	143
c. La predilección por la luna.....	144
3.1.3.3 Reconstrucción del pasado colonial.....	145
3.1.3.4 La disposición de los personajes:.....	147
a. Los españoles peninsulares.....	147
b. Los criollos limeños descendientes de españoles.....	149
c. La plebe urbana.....	150
d. Los esclavos.....	151
3.1.3.5 La labor del poeta modernista en la variedad del ritmo.....	152

3.2 La herencia realista-naturalista y el rastro simbolista

en <i>Desolación</i> (1917) de Enrique López Albújar.....	158
3.2.1 La recepción crítica sobre la labor literaria de López Albújar.....	158
3.2.2 Aproximaciones al proceder estilístico del artista en <i>Memorias</i>	162
a. La rigurosa calidad estética.....	163
b. La presencia del “genio del intelecto”.....	164
3.2.3. Análisis teatral de <i>Desolación</i>	167
3.2.3.1 Una tendencia experimental del espacio escenográfico.....	168
3.2.3.2 La fijación del tiempo dramático.....	171
3.2.3.3 Personajes dramáticos.....	172
a. Tendencia realista en los personajes.....	172
b. Un personaje alejado de la tendencia realista.....	176
3.2.3.4 Análisis del ritmo en la prosa del diálogo teatral.....	178
a. Escena primera.....	179
b. Escena quinta.....	181
c. Escena sexta.....	183

CAPÍTULO IV

LA PRESENCIA DEL MODERNISMO..... 188

4.1 La tendencia modernista en *Verdolaga* (1917) de Abraham Valdelomar..... 189

4.1.1	Apreciación de la crítica sobre la creación artística y teatral de Valdelomar.....	189
4.1.2	El ritmo absoluto del “genio” según Valdelomar.....	193
4.1.3	Elementos modernistas en <i>Verdolaga</i>	196
4.1.3.1	Reconfiguración de la relación del escritor con el lector.....	197
4.1.3.2	Renovación del espacio escénico.....	199
4.1.3.3	El tiempo dramatizado por los sucesos trágicos.....	200
4.1.3.4	Elementos modernistas en el diálogo.....	203
a.	Reflexiones sobre la composición artística.....	203
b.	Alusiones a la cruda realidad de los campesinos.....	205
c.	Revelaciones del sueño.....	206
d.	Un espacio construido desde lo onírico y la fantasía.....	207
e.	Lo trágico en las dos escalas sociales.....	209
4.1.3.5	El manejo del ritmo en el verso y la prosa.....	211
a.	El ritmo en el verso.....	211
a.1	El augurio y la revelación de Espigua.....	211
a.2	Sucesos progresivos hacia el desenlace.....	213
a.3	La devoción cristiana de Diamela y Moscatel.....	215
b.	El ritmo en la prosa.....	216
b.1	La emotiva intervención de Espigua.....	216
b.2	El ritmo de pensamiento en los enunciados de Maura y Osían.....	219
4.2	Posibilidad de un teatro modernista: <i>Holofernes</i> (1931) de Ventura García Calderón.....	222
4.2.1	Recepción crítica en torno a la obra literaria de Ventura García Calderón.....	222
4.2.2	La imagen del artista y la innovación poética.....	226
a.	La imagen del artista.....	227
b.	La innovación poética.....	228
4.2.3.	Análisis del texto dramático <i>Holofernes</i>	230
4.2.3.1	El espacio exótico y la añoranza por el ambiente ornamentado.....	231
4.2.3.2	Evocación al pasado.....	234
4.2.3.3	La presencia del narrador.....	236
4.2.3.4	Personajes modernistas.....	238
a.	Judith, la mujer fatal.....	238
b.	Alusiones al comportamiento decadente de Holofernes.....	239
c.	El sensualismo decadente de Holofernes.....	240
4.2.3.5	La labor del ritmo de la prosa poética.....	242
a.	La carga emotiva negativa de Judit.....	242
b.	La carga emotiva positiva de Holofernes.....	244
c.	El ritmo paralelístico en la prosa poética.....	246
	CONCLUSIONES.....	251
	BIBLIOGRAFÍA.....	258

INTRODUCCIÓN

Desde los primeros destellos artísticos de la civilización, el teatro se constituyó como una necesidad inventiva de la expresión humana¹. En el transcurso de la historia, diversas convenciones teatrales han sido reconocidas o admitidas por la percepción y el juicio crítico del público interesado en el modo de representación de los acontecimientos y los ideales sociales². Asimismo, la absorción o rechazo progresivo de diversos elementos estéticos en la composición teatral conllevó a ser considerada una manifestación artística compleja y autónoma.

Las principales peculiaridades sobre el arte dramático³ fueron cimentadas por Aristóteles. En la *Poética*, define a la tragedia como “imitación de una acción [...] de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva, en el modo de la acción dramática y no de la narración” (2000: 77). En efecto, la expresión teatral solo alcanza su amplitud artística en el momento de la “acción” cuando los actores interpretan el carácter y el pensamiento de los personajes, y representan un argumento

¹ Según Baty y Chavance (1955), la expresión teatral surgió en las primigenias manifestaciones artísticas ligadas a la adoración o alabanza de una divinidad, a los sacrificios litúrgicos o ceremonias mágicas y a ciertas prácticas aclimatadas con la música, el canto y la danza; más adelante, la necesidad de generar un deleite y afición por lo dramático, el teatro se despojará lentamente de la práctica ceremonial (23).

² Existe una innegable diferencia estructural en todas las expresiones teatrales, por lo que es necesario establecer que cada una de ellas, como la tragedia ateniense, el drama isabelino, el teatro noh japonés, el teatro moderno, etc., presentan características particulares para la puesta en escena.

³ Según Patrice Pavis (1998), el término “arte dramático” se utiliza en el sentido general de “teatro” para designar la práctica artística y la literatura dramática o “género dentro de la literatura” (51).

frente a un grupo de espectadores en un determinado espacio y limitado tiempo. En el instante en que todos los elementos dramáticos se presentan en escena, el acontecimiento teatral se convierte en una experiencia convivial irrepetible⁴.

El efecto convivial reúne a varios agentes y elementos dramáticos, marcas artísticas que lo distancia con los demás géneros literarios⁵. Así, mientras la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, etc., promueven la interacción de códigos gramaticales entre el lector y el autor, la dimensión teatral se desarrolla desde una composición poética-lingüística, repleto de mecanismos y marcas escénicas. Por ello, el teatro es considerado un género literario que se desborda hacia la representación⁶.

Si bien esta posibilidad convivial resulta vital en el teatro, debemos considerar significativo la lectura del texto dramático porque nos permite comprender la labor literaria del dramaturgo. Al recrearse el simulacro teatral en la imaginación⁸, nos encontramos con un discurso remarcado por acotaciones de movimientos o gestos, y diálogos que los caracteres y las interacciones de los personajes, las diversas perspectivas en torno a un acontecimiento, los detalles sobre el tiempo transcurrido y el lugar en donde acontecen las acciones⁹.

Cada dramaturgo posee un estilo que lo diferencia y cada época instaaura prédicas relacionadas al progreso de la sociedad. Con el pasar del tiempo las

⁴ Al respecto, Jorge Dubatti (2003) considera tres momentos trascendentales del acontecimiento teatral en un centro territorial: 1) el acontecimiento convivial, la condición de una proximidad “geográfico-temporal” con el otro a fin de conseguir una experiencia vital intransferible; 2) el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, la dimensión signica verbal y no verbal describe el mundo representado o imaginario; y 3) el acontecimiento en el espacio del espectador, la contemplación de la audiencia del universo del lenguaje desde fuera (16-22). Según Dubatti, la experiencia teatral “transcurre, es efímera y es imposible de retenerla, reconstruirla o restaurarla en su dimensión presente (25).

⁵ Raúl H. Castagnino (1959) plantea que la expresión literaria del texto dramático constituye un elemento en la entidad del teatro; las ideas o las vivencias escritas deben ser transmitidas en la representación: “Mientras una obra dramática permanece en el libro carece de vida teatral” (23)

⁶ Durante mucho tiempo se pensó que la composición dramática tenía como única meta ser escenificada, por lo que ciertas tentativas que no se adecuaban a la puesta en escena se catalogaron como intentos fallidos o tentativas literarias.

⁸ El lector debe percibir los movimientos dramáticos y descubrir el sentido de las palabras por medio de la imaginación. Aunque el ejercicio mental de la lectura no reemplaza la representación, sí permite evaluar el estilo dramático del texto teatral. Dubatti (2007), por ejemplo, considera que no existe un teatro de solipsismo o teatro “craneal”, “donde artista y espectador se construyan desde y para el mismo sujeto, encerrado en su imaginación” (159), pues se requiere de una concertación de voluntades de dos o más personas para el encuentro convivial; sin embargo, el mismo Dubatti (2010) considera la posibilidad de analizar semiótica y poéticamente el texto dramático, pues contiene un soporte verbal literario “dotado de toda virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad”, lo cual guarda un vínculo transitivo a la “puesta en escena” (154).

⁹ Para Pierre Aîmé (1954) la satisfacción que genera una pieza teatral depende del estilo del dramaturgo. Considera que una obra está bien construida por la unidad del estilo, es decir, por la relación armónica de todas las unidades teatrales: “por su calidad literaria, por la altura del tema, por la perfecta dependencia de las partes respecto al conjunto –y más aún por la jerarquización de sus elementos entre ellos” (89).

expresiones dramáticas se han ido configurando mientras que las herramientas discursivas propusieron y revelaron nuevas alternativas teatrales. Además de la amplitud técnica en la elaboración de la expresión dramatúrgica, también encontramos una intención reflexiva, sea ideológica, política o de aplicación estética. Como menciona George Steiner, “el teatro es la más social de las formas literarias [...] no es posible separar el estado del teatro del estado del auditorio o, en un sentido más amplio pero estricto, de la situación de la comunidad social y política” (261).

I

En el Perú, en las últimas décadas del siglo XIX, las expresiones literarias ligadas a la influencia modernista suscitaron una renovación en el ámbito estilístico. Sendos estudios críticos advirtieron la reformulación del eje técnico y el ideal artístico en las expresiones líricas y narrativas, prescindiendo de la creación teatral, género que no ha obtenido la adecuada importancia por la poca profundización o rigurosidad académica. Apenas se atisba un valorativo elogio del teatro durante el mencionado periodo. Resulta necesario, por tanto, esclarecer y comprender la inserción de las afinidades poéticas del modernismo en el teatro peruano en las piezas teatrales pertenecientes a escritores considerados poetas y escritores modernistas.

El problema de la investigación consiste en conjeturar cuáles son las tendencias poéticas en las dos primeras décadas del siglo XX, comprender de qué manera las diversas posturas estilísticas se presencian en los textos dramáticos seleccionados, precisar cómo el estilo literario modernista influyó en la creación del discurso dramático frente a la normativa tradicional del siglo XIX, establecer cuáles son las posibles categorías estéticas del teatro de la época acorde a los intereses de cada autor, identificar, con un análisis rítmico, qué aspectos sobresalen en la consolidación del trayecto creativo y reconocer cómo la presencia del modernismo marcó un nuevo horizonte hacia la renovación estilística del teatro peruano.

El objetivo principal de la presente tesis consiste en determinar las tendencias poéticas del modernismo en los textos teatrales de los escritores peruanos considerados modernistas, a saber: Leonidas Yerovi, José Santos Chocano, José Carlos Mariátegui, Enrique López Albújar, Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón; precisar las categorías del estilo en el discurso teatral influenciado por el modernismo frente a la

postura tradicional; esclarecer mediante un análisis rítmico del verso y la prosa la formalidad estructural y la laboriosidad estilística de las composiciones teatrales; y, por último, fijar el nivel valorativo del modernismo en la renovación dramática del Perú, lo cual permitió la apertura de nuevos rumbos teatrales.

Poco se ha indagado sobre la presencia del modernismo en las composiciones teatrales de los escritores peruanos. Al respecto, apenas encontramos breves y notables aportes que no motivaron a una reflexión de la crítica especializada. A comparación de los acuciosos trabajos publicados sobre el manejo magistral del verso y de la prosa, presenciamos un mínimo interés por determinar si el fenómeno modernista también aportó a la composición teatral. Por tanto, la presente tesis ambiciona con contribuir un aspecto literario inexplorado: evidenciar la presencia del modernismo en el teatro peruano a partir de textos dramáticos realizados por reconocidos escritores modernistas.

II

Antonio Cornejo Polar, en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), observa un tránsito sustancial en el pensamiento literario a inicios del siglo XX. Según Cornejo, la reflexión del quehacer literario se desarrolló con un propósito homogeneizador mediante una representación de lo nacional que idealizó el acervo cultural y eclipsó las diversas realidades. Este “proyecto homogeneizante”, de aparente conciliación tradicional, fue contrarrestado por otros exponentes culturales, imbuidos de modernización, que conformaron el “proyecto modernizador” (89) con la intención de renovar el estilo y las composiciones rítmicas de los diferentes discursos literarios.

El planteamiento de Cornejo determina la tendencia hegemónica y moderna, mas podemos constatar la presencia de diversos moldes literarios durante el desarrollo del modernismo. Al respecto, Carlos García-Bedoya (2004) no distingue un progresivo y consecutivo lineamiento de corrientes literarias, sino varios sistemas de normas, secuencias residuales o emergentes que, en un momento establecido, coexisten y expresan una dinámica plural: “justamente la multiplicidad de secuencias que coexisten en cada periodo expresa la dinámica propia de la serie literaria” (52). Por ello, entre los años de 1900 a 1920, Bedoya visualiza la presencia simultánea de secuencias residuales costumbristas, románticas y realistas en plena consolidación del modernismo.

De esta manera, dentro del período de la República Oligárquica (1825-1920), en la República Aristocrática, determinada por el Civilismo de los primeros años del siglo XX, consideramos la emergente presencia del modernismo en el cultivo de la poesía, la narrativa y el teatro, y que cada producción literaria evidencia una variedad de poéticas residuales y emergentes en contienda; es decir, existe una reconsideración de la herencia hispanista, una adopción de tendencias europeas y un interés por la renovación.

Para comprender el espacio cultural en que se encuentran los textos dramáticos, nos amparamos de la categoría llamada “campo retórico” propuesto por el neorretórico Stefano Arduini (2000) quien considera fundamental conocer el contexto en que se desarrolla y se inscribe la obra literaria. Los aspectos diacrónicos y sincrónicos demuestran “la vasta área de los conocimientos adquiridos por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (47). Con esta percepción retórica del repertorio intercultural y la relación del individuo con la sociedad, en el primer capítulo determinamos la presencia de diversas influencias estilísticas de la época.

Con el fin de demostrar el manejo de los elementos teatrales de cada escritor, recurriremos a los postulados teóricos de María del Carmen Bobes Naves desarrollados en *Semiología de la obra dramática* (1997). El texto dramático, a diferencia de los otros géneros literarios, según la teórica, presenta varios rasgos técnicos y una variada presencia de significantes para una virtual puesta en escena dirigida a un lector o a un público presente en un ambiente representable. Además, contiene una conjugación de discursos destinados a la representación verbal y actoral con dos singularidades: el *Texto Literario*, conformado por diálogos, prólogos, aclaraciones y acotaciones; y el *Texto Espectacular*, compuesto por indicios de las acotaciones y didascalias en el diálogo que permiten representar las expresiones no verbales (32). Estas dos fases, escritura y representación (texto literario/texto espectacular), se complementan porque pertenecen a un sistema sémico dirigido a un lector o a un receptor múltiple.

La semiología del teatro tiene como objeto de estudio el “Texto Dramático”, el producto histórico, cultural, artístico literario dispuesto a ser representado (84), y desentraña la producción y recepción simultánea de signos, tanto a nivel lingüístico del texto escrito como los signos no verbales del texto espectacular que dan sentido a la pieza teatral. Este enfoque nos permite interpretar el sentido polivalente del texto literario dramático. Para Bobes Naves, si un texto dramático no se representa, no deja de pertenecer al género teatral ya que al estar escrito con los elementos de representación,

mantiene la capacidad de dirigirse al espectáculo debido a las categorías constitutivas como la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio (286).

Una vez analizado el texto literario y el texto espectacular del discurso dramático, analizaremos los diálogos de los dramas desde un enfoque del ritmo. Veamos las principales reflexiones sobre el empleo del ritmo en el verso y, posteriormente, en la prosa, las cuales nos permitirán rastrear la labor y el manejo magistral del escritor influenciado por el fenómeno modernista.

Para el análisis de los diálogos en verso, consideraremos los aportes de Oldrich Belic señalados en *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo* (2000). De acuerdo con la versología moderna, que integra el análisis estructural del verso (forma) y la dimensión semántica o significativa del texto lírico (contenido), Belic considera importante abordar el verso desde el enfoque del ritmo y el significado, pues los cambios originados en la elaboración del ritmo repercuten en la consideración semántica del poema y expone una visión cognitiva del mundo. En tal virtud, reconoce que el verso forma parte de un discurso mayor y debe ser comprendido en “el contexto del poema” (42).

Según Belic, el conjunto de versos manifiesta una composición de correlaciones lingüísticas y artísticas integradas en unidades orquestales y predispuestas en un “impulso métrico”, siendo asimiladas en la conciencia del lector. Además, el despliegue sensitivo de la continuidad organizativa es un factor importante porque se compone de un movimiento monótono y una “expectativa frustrada”. Este último elemento produce una ruptura en la intensidad semántica y estética del verso (45).

Evidenciaremos, en nuestro análisis del verso, el tiempo marcado y el tiempo no marcado a partir de la intensidad acentual de la palabra de cada grupo de intensidad que se encuentra constituida por la cima prosódica en el grupo rítmico y semántico. Para ello, emplearemos las siguientes representaciones gráficas en el análisis de los versos: “ó” constituye la sílaba con tiempo marcado y “o” comprende la sílaba con tiempo no marcado¹³. Asimismo, evaluaremos las constantes y las tendencias métricas relacionadas a la organización del impulso métrico en los diálogos teatrales en verso.

Junto a las apreciaciones del ritmo en el verso de Belic, aprovecharemos los alcances de Navarro Tomás desarrollados en *Métrica española. Reseña histórica y*

¹³ Consideramos las grafías “ó” tiempo marcado y “o” tiempo no marcado porque nos permiten remarcar el aporte de Balbín (1975) al indicar, de ese modo, los golpes de las sílabas acentuales e inacentuadas.

descriptiva (1972) conforme al empleo rítmico en el verso español. El autor revisa la disposición de los períodos rítmicos en base al apoyo acentual de cada grupo melódico, principio clave en el desempeño rítmico de cada poeta. Nos interesa, principalmente, comprender el repertorio de los códigos métricos, las constantes y tendencias rítmicas que caracterizaron los versos modernistas y posmodernistas.

Para nuestro análisis del ritmo en la prosa de los diálogos teatrales contamos con los lineamientos propuestos por Isabel Paraíso de Leal realizados en *Teoría del ritmo de la prosa* (1976). Como señala la autora, la existencia de un ritmo medible y demostrable en la prosa se visualiza mediante elementos discursivos como el timbre, la cantidad, el esquema tonal, el grupo acentual, el grupo fónico o la oración, y, además, el ritmo de pensamiento, “basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexionado - aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico” (48).

Si el verso está sujeto a la periodicidad de medidas, grupos fónicos, esquemas acentuales o terminaciones fónicas repetitivas, comenta Paraíso, la prosa presenta una pluralidad de formas particulares (poética, narrativa, dialogada artística, entre otros) determinados por un esquema rítmico y un valor estilístico de contenido. Solo a partir de las manifestaciones prosarias, integradas en una forma de expresión lineal y progresiva, los elementos rítmicos adquieren sentido específico.

Para Isabel Paraíso, la prosa posee un ritmo basado en la síntesis de la forma de la expresión y en la forma del contenido. Visualizando algunos componentes, en la prosa poética encuentra palabras semánticamente plurivalentes, un lenguaje poético que brinda un sentido divergente; en la prosa narrativa, un sentido claro, inequívoco, con un lenguaje comprensible de finalidad descriptiva; mientras que la prosa dialogada, correspondiente al ideal artístico de la lengua, expone diversos valores estilísticos.

El análisis de la prosa debe ser revisado mediante tres categorías rítmicas, a saber: 1) el ritmo lingüístico, concerniente a la reiteración de las unidades lingüísticas estructuradas en líneas melódicas de entonación; 2) el ritmo tonal, generado por la reiteración de tensiones y distensiones orgánicas de uno o varios esquemas melódicos ascendentes y descendentes (el tonema ascendente anuncia una idea y mantiene la tensión, mientras que el tonema descendente satisface la espera al concluir la oración); y

3) el ritmo de pensamiento¹⁴, constituido por la reiteración de elementos semánticos como la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, y el paralelismo, representaciones psíquicas reiterativas¹⁵.

Además de estos aspectos, usaremos el término de “interlocutor” señalado por Camilo Fernández en *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta* (2001). El crítico lo define como un organismo capaz de reflexionar o describir un suceso o acontecimiento, anécdota o paisaje (162). El “interlocutor”, según Fernández, puede presentarse de dos tipos: locutor personaje, cuya marca es el “yo” o “nosotros”, dirigido a un alocutario representado y reconocido con un “tú” –aunque puede dirigirse a sí mismo, lo cual se le indicaría, en esa ocasión, con la categoría de “alocutario no presentado”–; y “locutor no personaje”, cuando no hay referencias del pronombre en primera persona singular o plural, lo cual constituye un discurso objetivo sin una presencia que emita el circuito comunicativo.

Todos estos componentes teóricos, que representan el marco teórico de la presente investigación, nos permiten realizar un estudio profundo de los textos dramáticos y del ritmo en los diálogos en verso y prosa. Hemos pretendido sintetizar cada una de las propuestas con la finalidad de abordar con mayor profundización las piezas teatrales de los modernistas peruanos en los capítulos correspondientes.

III

La presente tesis plantea la hipótesis general de la indudable presencia renovadora del modernismo en los textos teatrales elaborados por escritores modernistas peruanos. Las piezas teatrales, pertenecientes a Leonidas Yerovi, José Santos Chocano, José Carlos Mariátegui, Enrique López Albújar, Abraham Valdelomar y Ventura García

¹⁴ El ritmo de pensamiento fue desarrollado por Amado Alonso (1955). El teórico considera que, a nivel microestructural del texto, la elaboración del discurso literario presenta una articulación del pensamiento conforme a la entonación, la tensión orgánica y sonora en las regulaciones del sentimiento. El movimiento progresivo y el orden de tensiones y distensiones se manifiestan las alternancias melódicas que producen una agradable sensación rítmica (292). Por ello, el “ritmo de pensamiento será aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático” (302). En la prosa, considera importante la presencia del ritmo paralelístico por el uso de alternancias, repeticiones, contraposiciones de términos y giros gramaticales; y el ritmo de contenido, determinado por los movimientos orgánicos de sentido en relación con los contenidos en cada período (305-306).

¹⁵ Samuel Gili y Gaya (1956) manifiesta que el efecto melódico del ritmo en la prosa se debe a la repetición de ideas y al paralelismo de pensamiento debido a la concatenación de eslabones melódicos de igual proporción temporal configurado por la intensidad de una pronunciación extensa o breve de los “grupos fónicos u oraciones” y la secuencialidad rítmica producida por un balanceo rítmico, la tensión y la distensión en el texto (12).

Calderón, exponen diversas tendencias poéticas, las cuales están regidas por la tendencia modernista, elemento determinante para la renovación formal del diseño teatral tradicional. Además, las obras reflejan el manejo de las categorías teatrales y la labor del ritmo, elementos fundamentales para el proceso de la creación dramática.

Ante esta posición, consideramos las siguientes hipótesis específicas: 1) la contundente presencia de la tradición teatral, con rezagos de la herencia costumbrista, no permitió la inmediata incorporación del fenómeno del modernismo en las piezas teatrales; es decir, el proceso de innovación teatral fue notoriamente progresivo; 2) la presencia del modernismo permitió el replanteamiento de diferentes rumbos poéticos en la composición dramática durante los primeros años del siglo XX; 3) los escritores escogidos fueron principalmente poetas influenciados por el fenómeno modernista y tenían pleno conocimiento de la estructura teatral, pues la principal intención era alcanzar la representación escénica; 4) las obras teatrales contienen rastros de la herencia costumbrista, romántica, realista, naturalista e incorporan elementos del simbolismo y parnasianismo, evidenciando la inserción del carácter ecléctico y las ansias por la originalidad propio del modernismo; 5) los poetas modernistas consideraron importante la labor del ritmo en la construcción del sentido en los diálogos teatrales, así como la apertura de distintas temáticas que les permitieron renovar el teatro; 6) el teatro de Yerovi, de herencia costumbrista, evidencia el influjo del modernismo en la variedad del ritmo en el verso; 7) el drama histórico de Chocano demuestra el rediseño del verso rítmico sobre un tema propio del legado romántico; 8) la intervención de Mariátegui en el teatro se evidencia en la estructura métrica de los diálogos y en la presencia de elementos modernistas; 9) el teatro de López Albújar, de notorio carácter realista, incorpora el rastro modernista bajo la modalidad del simbolismo; 10) la tendencia modernista de Valdelomar reconfigura elementos del teatro tradicional, logrando una pieza con tendencias líricas; y 11) la obra de Ventura García Calderón posee elementos modernistas tanto en lo temático como en lo formal.

Con la intención de evaluar la presencia del modernismo en el teatro peruano, se analizarán los principales discursos teatrales producidos por los escritores representativos del fenómeno modernista. Este principio responde a que antes de considerarlos dramaturgo debemos reconocer su labor como poetas o prosistas bajo el criterio del modernismo sin desprestigiar el conocimiento literario-teatral en el momento de la composición dramática.

Sin atender ni rastrear otras producciones, la crítica tradicional ha descuidado este periodo de nuestra historia teatral, solo reflexiona subjetivamente sobre las obras de mayor acogida o popularidad, relegando otras piezas dramáticas que se representaron una vez, no llegaron a la puesta en escena, no se encuentran dentro de los parámetros de un método teatral o se encuentran incompletas. Por nuestra parte, la dimensión de la investigación nos obliga a prescindir de otros dramaturgos cuya carencia de una intención poética moderna siguieron las normas dramáticas instauradas por la posición del teatro comercial y/o tradicional..

Los textos dramáticos seleccionados presentan diversas posibilidades poéticas debido al carácter ecléctico del modernismo, pero incluyen, además, la imponente normativa teatral del siglo XIX, por lo que la apuesta teatral se erige desde una leve intensidad renovadora hacia una total presencia del modernismo. Esto nos permite determinar que, desde un primer momento, en los escritores modernistas surge el deseo por innovar y ampliar los aspectos de la técnica teatral, incorporando los conocimientos literarios empleados en la elaboración de la poesía y la narrativa.

Los discursos dramáticos que analizaremos y ostentan la presencia del modernismo son los siguientes: *La de cuatro mil* (1903) de Leonidas Yerovi, *Los conquistadores* (1906) de José Santos Chocano, la intervención de José Carlos Mariátegui en *Las tapadas* (1915), *Desolación* (1916) de Enrique López Albújar, *Verdolaga* (1917) de Abraham Valdelomar y *Holofernes* (1931) de Ventura García Calderón. Pese a que este último texto dramático se publicó durante el Vanguardismo, lo hemos incluido en el conjunto presentado porque el autor fue partidario confeso del modernismo en su juventud. De allí nuestra propuesta de establecer un lapso temporal que evidencia una lenta presencia del modernismo a partir de 1903 hasta su afianzamiento tardío en 1931.

Asimismo, realizaremos una recepción crítica sobre la creación literaria y teatral de cada autor, rastreamos las poéticas de creación encontrados en sus escritos, nos enfocaremos en la revisión del estilo teatral, conforme a los planteamientos de la semiología del teatro, y analizaremos los diálogos en verso y en prosa desde la perspectiva del ritmo. Mediante una visualización del oficio del escritor y el manejo del estilo, así como el intento por replantear el teatro desde sus propios ejes poéticos, evaluaremos la variedad poética en el teatro peruano durante la presencia modernista.

El método a seguir para probar la hipótesis consiste en un proceder hermenéutico de cada obra teatral a partir de la semiología dramática y la rítmica. Asimismo, desarrollaremos los planteamientos poéticos en las dos primeras décadas del siglo XX, las posiciones críticas en torno al modernismo y una revisión de las diversas posiciones críticas respecto al teatro europeo, hispanoamericano y peruano.

La tesis tiene como tema principal *La presencia del modernismo en el teatro peruano (1903-1931)* y está compuesta por cuatro capítulos. En el primero, titulado “Consideraciones sobre el teatro peruano en las dos primeras décadas del siglo XX”, nos centraremos en entender los planteamientos poéticos y el teatro peruano de la época, la presencia del modernismo y la alternativa posmodernista, y el panorama teatral en Europa e Hispanoamérica. En el segundo capítulo, “Primeros atisbos del modernismo”, examinaremos dos textos dramáticos en donde se encuentra una presencia germinal del modernismo. Se evaluarán, en este apartado, *La de cuatro mil* (1903) de Leonidas Yerovi y *Los conquistadores* de José Santos Chocano (1906). El tercer capítulo, titulado “Hacia una presencia del modernismo”, analizaremos otras dos piezas teatrales que reflejan una mayor elaboración de la tentativa modernista y el ingreso de nuevas formas dramáticas. En esta sección, analizaremos la intervención de José Carlos Mariátegui en *Las tapadas* (1915) y *Desolación* (1916) de Enrique López Albújar. Por último, en el cuarto capítulo, denominado “La inserción del modernismo”, evaluaremos dos últimos textos de los más reconocidos escritores de la prosa modernista. *Verdolaga* (1916) de Abraham Valdelomar y *Holofernes* (1931) de Ventura García Calderón, evidencian una notoria impronta del modernismo en el teatro peruano.

Conforme analicemos cada pieza dramática, pretendemos determinar el efecto producido por el modernismo, la compleja presencia de diversas poéticas, la profesionalización de los escritores a nivel técnico del teatro, el manejo rítmico del verso y la prosa de los diálogos, adecuándonos a las reflexiones poéticas de cada autor encontrados en cartas, artículos, declaraciones contextuales, etc. Nuestra finalidad es evidenciar la presencia y el efecto del modernismo en la creación teatral y determinar el quiebre poético tradicional hacia la renovación estilística del teatro peruano.

IV

El interés temático de la presente tesis surgió de una afinidad por la práctica escénica en los primeros años de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Con mi tesis de Licenciatura, “El manejo del ritmo en el verso y la prosa de Abraham Valdelomar: teoría y estudio de casos” (2011), realizado con la gentil asesoría del Dr. Óscar Coello, dejé pendiente la revisión del teatro de Valdelomar. La idea de investigar la posibilidad de un teatro con posibles ribetes modernistas incrementó el conjunto de obras dramáticas. Las clases de maestría, en la misma casa de estudios (2013), específicamente el Seminario de Literatura Peruana II a cargo del Dr. Carlos García-Bedoya, me permitieron ampliar la visión sobre el modernismo. La ejemplar dedicación académica del Dr. Camilo Fernández Cozman y el estímulo incomparable del querido Dr. Marco Martos también contribuyeron en la elaboración de este estudio. Desde entonces, han sido fundamentales las sinceras, severas e inolvidables recomendaciones críticas del distinguido Dr. Ricardo Silva-Santisteban sobre el ambiente teatral y el quehacer poético europeo y peruano en el tránsito al siglo XX.

El interminable esfuerzo de la presente tesis no hubiera sido posible gracias a mis padres, Nicolás Ventura y Rosario Vásquez, por sus buenos valores, sus recomendaciones frente a la adversidad y el cariño insustituible que me brindan cada día; a mi hermana Verónica, por los imborrables momentos llenos de alegría; a mis suegros Absalón Calderón y Doris Izaguirre, y a mi cuñada Geovana Calderón, por los consejos y el sincero afecto que valoro siempre; a los amigos de la Casa de la Literatura Peruana (Jenny La Fuente, Berenice Solís, Jaime Cabrera, Bruno Ysla y Edwin Matos), por comprender mis silencios y algarabías; y, principalmente, a mi esposa Doris Aurelia Calderón Izaguirre, sin su apoyo incondicional, paciencia instructiva y constante amor no hubiera sido posible culminar esta labor académica.

Lima, junio de 2017.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO PERUANO DURANTE EL MODERNISMO

En los últimos años del siglo XIX, Hispanoamérica pretendió actualizar la expresión literaria conforme a las nuevas inclinaciones estéticas del arte y la literatura de la Europa occidental; sin embargo, este fenómeno cultural, esta tendencia renovadora denominada modernismo, se produjo de modo disímil en cada país. En el Perú, el desarrollo del modernismo fue tardío, lo cual conllevó a una colisión de diversas tendencias de creación estética en donde se promovía tanto la reconsideración de la herencia hispana como la adopción de los estilos europeos.

La crítica peruana ha resaltado el aporte del fenómeno modernista en todas las manifestaciones literarias, colocando en el campo de la valorización las producciones teatrales. Aunque existen escasas e interesantes comentarios, apuntes y aproximaciones sobre la labor dramática durante el modernismo, no encontramos un estudio que determine un posible impacto del modernismo en los textos teatrales.

Con el ánimo de comprender la construcción dramática durante el modernismo, en este primer capítulo nos proponemos a desarrollar el contexto literario de las dos primeras décadas del siglo pasado con las ideas de José de la Riva Agüero, Manuel Moncloa y Covarrubias, Ventura García Calderón (a partir de ahora V.G.C.), José

Gálvez, Federico More, Antonio Belmás, Antonio Cornejo Polar, Ivan Schulman, Wáshington Delgado y Hervé Le Corre.

Este capítulo se divide en tres apartados: el primero expone los planteamientos poéticos y la visión del teatro peruano a inicios del siglo XX; el segundo, los juicios en torno al modernismo y al posmodernismo; y, el tercero, la apreciación de la crítica respecto al teatro europeo en el tránsito al siglo XX y la presencia modernista en el teatro hispanoamericano y peruano .

1.1 Planteamientos poéticos y visión del teatro peruano

La primera manifestación intelectual de contundente aporte literario, a inicios del siglo XX, lo constituye el *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) de José de la Riva Agüero y Osma. En el mencionado libro, el crítico considera a la literatura peruana como un espíritu imitativo ante la recepción de los modelos literarios españoles y la determina como una “literatura provincial” de dimensión criolla. Desde un enfoque hispanista, Riva Agüero considera que, a diferencia del “americanismo histórico” (de temática precolombina sobre el pasado indígena) y el “americanismo regional” (el retrato de las costumbres de los indios), el “americanismo descriptivo” genera una visión de la naturaleza americana (267). Así, sitúa a la tradición y lo hispanista como elementos nacionales, excluyendo los enfoques indígenas.

Debemos anotar, además de lo expuesto, que la posición crítica de Riva Agüero no solo alude a las creaciones en verso y prosa, también encontramos referencias al teatro. Sobre esta producción literaria, considera que Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga lograron consolidar lo nacional con enfoques distintivos. Destaca de los ensayos dramáticos de Pardo la sátira, el ánimo por la representación de las costumbres y el estilo pulcro de la versificación (116); mientras que en las obras de Segura encuentra un tono “grosero, chusco, vulgar”, elementos populares que, curiosamente, reflejan el “intenso colorido local” (128). Estos dramaturgos se convierten en los principales referentes del teatro limeño luego de alcanzar la unánime aceptación del público. De esta manera, no encuentra otro escritor de mayor contundencia teatral, ambos son “el único teatro que el Perú posee hasta hoy, ya que han fracasado todas las tentativas dramáticas posteriores” (132).

Para Riva Agüero, el teatro peruano mantuvo la tendencia costumbrista pese a que el impulso romántico dominó en los géneros literarios. Los escritores románticos tomaron de referencia la verbosidad del drama histórico de Zorrilla, pero no produjeron un drama heroico por la carencia de tradiciones épicas (vale decir, considerar la colonia como pasado y la dificultad de aclimatar las proezas de la conquista) y, principalmente, el poco aprecio del público. El teatro de Manuel Nicolás Corpancho, Carlos Augusto Salaverry, Clemente Althaus y Luis Benjamín Cisneros respondieron a la voluntad de las producciones españolas, aunque dejaron expuesto el remedo, la excesiva sobriedad y la falta de experiencia de “un género difícilísimo de cultivar en el Perú” (146). Esta disposición teatral, según Riva Agüero, se evidencia entre el período de depresión nacional, engendrada por la guerra con Chile, y de “la generación actual”. Por tanto, ligado a la herencia hispanista, el teatro nacional posee una raigambre costumbrista, con caracteres y elementos satíricos relacionados con el ambiente criollo.

Ante esta falta de autonomía literaria, Riva Agüero propone “aprender, pero no repetir servilmente; asimilar, pero no copiar; aclimatar, pero no reflejar sin crítica ni propósito, como lo hemos venido haciendo en todo el curso de nuestra historia” (271). La “generación actual”, entonces, tiene el compromiso de adoptar el conocimiento, los modelos e ideales europeos y concentrarse en la naturaleza americana; ya que, según el crítico, todavía no se ha identificado con el modernismo: “Nuestro país ha sido quizás entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. Lo ha salvado por de pronto su retraso literario” (274)¹⁶.

En 1905 también aparece una interesante aproximación en torno al teatro peruano titulado el *Diccionario teatral del Perú* de Manuel Moncloa y Covarrubias. En base a los datos obtenidos en los periódicos y ante la falta de un contundente estudio histórico, aspecto contrario a las exploraciones realizadas en España, Cuba, Colombia y Chile, advierte que el teatro peruano posee una limitada formación teatral a causa del público inexperto, que acude como última opción a los teatros, la continuidad del mismo reparto, la escases de diversas compañías y la carencia de una crítica severa sin elogios entusiastas ni ásperas censuras (3).

¹⁶ Luis Loayza (1990) señala la falta de objetividad e incomprensión de Riva Agüero sobre el modernismo, pues al relacionarlo con lo decadente refleja una mirada frívola del entorno y el afrancesamiento de la época: “Una tendencia predominantemente estética como el modernismo debió, por fuerza, serle antipática; la juzgaría carente de todo contenido ético o civil y para él ese contenido era lo más valioso del arte y la literatura” (31). No obstante, la recepción de la tesis de Riva Agüero resultó ser, en palabras de Francisco García Calderón (2003), un “acontecimiento cultural” (199).

Moncloa cataloga los nombres de artistas, dramaturgos, teatros, estrenos, etc. Entre la variopinta relación menciona que las obras de Chocano fueron “recibidas por el público con grandes aplausos, tanto en Lima como en Centro América” (57); Pardo y Aliaga, el “literato, poeta satírico” (112); Segura, el “Bretón limeño”¹⁷, el primer autor cómico con lucidez dramática (142); y Leonidas Yerovi que, en ese entonces, había sido ovacionado con “el éxito más franco” por *La de cuatro mil*, teatro de “fácil verso salpicado de chistes, situaciones cómicas, tipos graciosamente criollos” (177).

En la última parte del “diccionario”, Moncloa agrega un texto titulado “El teatro nacional” que comienza con una severa sentencia: “Varias son las causas del estancamiento y casi nulidad del teatro entre nosotros, a pesar de los esfuerzos que en distintas épocas han hecho los escritores nacionales por darle existencia” (191). La paralización dramática, según Moncloa, lo determina el bajo nivel del público que acude a la plaza de toros, los circos de caballos, la zarzuela o la opereta extranjera; así como la insuficiencia artística de los actores y la baja posición económica de las compañías.

Además, ante la falta de representantes de Echegaray o Vital Aza, la inexistente pretensión de publicar nuevos dramas o el bajo estímulo de mantener o reactualizar los cimientos del teatro nacional establecidos por Segura, origina un desierto creativo. En tal virtud, la producción teatral lo constituye las comedias de Segura, los textos dramáticos de Pardo, Salaverry, Corpancho, Cisneros, Amézaga, Chocano y Ugarte. Asimismo, la baja producción teatral se debe a “la falta de modelos y de recursos de todo género” y porque “algunas obras escritas no se estrenan y otras no se escriben, porque no hay quien las monte. La apropiada escenificación de las obras es aquí punto menos que imposible” (192-193).

La mirada de Moncloa revela una realidad adversa para la prosperidad del teatro peruano que se enfrenta contra los prejuicios y la ignorancia del público, la restringida condición económica de las empresas y la falta de recepción de nuevos modelos teatrales. En esa perspectiva, Moncloa considera importante invertir en obras nacionales y apostar por un cambio en los modelos creativos y en el juicio crítico. De allí que celebra los esfuerzos de Amézaga y Yerovi porque van alcanzado renombre en el

¹⁷ La presencia de Bretón de los Herreros ha sido fundamental en el teatro español y, sin duda, en Hispanoamérica, pues inauguró la predilección costumbrista en comedias, zarzuelas y artículos, los cuales perduraron en el teatro cómico y cómico-lírico breve o género chico. Según Pilar Espín Templado (2000) la comedia bretoniana costumbrista dejó una huella en el costumbrismo romántico hasta la primera década del siglo XX (32).

escenario local, pero que “en otro ambiente, serían hoy aclamados y festejados, cuando entre nosotros, apenas hay quien se acuerda de que existen” (196).

Otra mirada notable de la literatura peruana lo encontramos en *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos* publicado a mediados de 1910 por V.G.C. con el criterio de presentar un corpus nacional selecto sin las ataduras de la tendencia imitativa y dependiente de lo español bajo la variante de lo “criollo” que modifica el fondo y la forma de los géneros literarios. Aunque la reflexión de Riva Agüero estipulaba el camino favorable de la literatura mediante la fijación del paisaje americano, con un tono descriptivo ante la poca claridad del criollismo, V.G.C. reconoce el desvanecimiento de lo criollo ante el surgimiento de lo cosmopolita, pero apuesta por una renovación por medio de influencias extranjeras sin la pérdida de identidad. Esta propuesta cultural criollo lo desarrollan los modernistas (XVI).

Veamos la información del panorama teatral. En el capítulo “El teatro criollo”, V.G.C. responde de manera afirmativa la existencia de un teatro nacional. Asegura que la tradición escénica se formó de la escuela francesa con la incorporación del lenguaje criollo. No se percibía la imitación de los dramas porque simplemente eran aceptados en el ambiente de una Lima independizada y de intención democrática que conglomeraba a todas las capas sociales. De esta manera, en la época de Pardo y Segura, había la necesidad de atraer al público con comedias costumbristas y espectáculos teatrales: “No tentaron de organizar un teatro exótico en el Perú sino de reproducir en las tablas la vida popular, grosera a veces, pero picante, nunca insulsa” (3). Así, el cuadro pintoresco de costumbres de Pardo, con una posición aristocrática y moralista, y Segura, mediante la figura del limeño burlón, terminan por reflejar el carácter nacional del pasado criollo.

Con este enfoque, V.G.C. señala la continuidad de los lineamientos criollos en las piezas teatrales; sin embargo, en un ambiente inestable hacia lo moderno a consecuencia del ingreso de las costumbres europeas, le parece imposible componer una trama considerablemente costumbrista. Asegura: “no veo –y ojalá me equivoque– materia para dramas originales y comedias intensas. Lo posible, lo frecuente en la actualidad es la comedia ligera que yo llamaría una zarzuela sin música tal como la comprende, entre algunos otros, el talento delicioso de Leonidas Yerovi” (13).

No obstante, en el último apartado denominado “Los Nuevos”, exalta a la joven e incierta generación y aplaude, en primer lugar, la actitud de Manuel Bedoya en el drama la *Ronda de los Muertos* (estrenada en Lima, pero no impresa) cuya trama se

centra en una truculenta relación matrimonial con un epílogo de dolorosa inteligencia. La intención de Bedoya, según V.G.C. es “criticar desde las tablas con la autoridad que da el coturno, tanta ridiculez visible a los ojos de escrutadores agudos” (438). También valora el “teatro ligero”, el “chiste oportuno” y de crítica social de Yerovi sin límites en el juego verbal o a las intrigas disparatadas en *La de cuatro mil*; pero no comprende por qué Yerovi no incorpora ciertos recursos innovadores de la comedia francesa contemporánea. Por tanto, sin que se lo proponga, V.G.C. asevera que la tentativa de Bedoya, a diferencia de Yerovi, trasgrede la predominante normativa teatral tradicional, el gusto dramático de la sociedad limeña¹⁸.

Cuatro años más tarde, V.G.C. presenta *La literatura peruana (1535-1914)* con el objetivo de presentar una relación de “literatos” ante la falta de escuelas consolidadas o la excesiva monotonía del estilo en la historia de las letras peruanas. Entre sus páginas, reconoce una vez más la vena criolla en la producción literaria cuyo único aporte de originalidad es “la burlona Musa de la saya y del manto”. En cuanto al panorama dramático, vuelve a considerar la limeña gracia de Pardo y Segura como elementos fundadores del teatro criollo (66), aunque dicha tentativa no haya brindado frutos, salvo la jocosa producción de Yerovi. Lo interesante de este texto es observar el comentario de V.G.C. sobre Felipe Sassone y Manuel Bedoya. Los textos dramáticos de los mencionados autores, residentes en España, son aceptadas y representadas por el público de Madrid y Buenos Aires (95). Así, según V.G.C., debido a la poca oportunidad dramática en el Perú, los autores de teatro deciden migrar al extranjero a fin de emprender, bajo la aprobación del público, la tentativa de una renovación dramática.

Posteriormente, a mediados de 1915, José Gálvez Barrenechea reflexiona en *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* la probabilidad de una renovada literatura nacional mediante la adaptación de tendencias europeas y al encuentro con la naturaleza autóctona. Considera que el modernismo tardío se ha estancado en una monótona artificiosidad, aunque rescata la búsqueda de lo bello, lo innovador y la expresión refinada (67); el cambio radica en la expresión sencilla, sincera, alejada de la imitación con el propósito de difundir un arte nacional en la evocación del medio y lo histórico (las tradiciones, el legado indígena y las leyendas).

¹⁸ Lamentablemente el texto dramático *La ronda de los muertos* no se ha podido ubicar en su totalidad. V.G.C. solo publica el último acto, quizás entregado por el mismo Manuel Bedoya.

En el plano dramático, Gálvez resalta las descripciones del ambiente limeño en las comedias de Segura (70); además, asevera la necesidad de una concientización social y una espontaneidad creativa, elementos que conformarían el “drama legendario” y la “comedia de circunstancias” (74). Estas propuestas evidencian la coexistencia de una producción teatral sobre el pasado histórico y el ambiente costumbrista o criollo, fieles reflejos del espíritu nacional¹⁹. Así, las indicaciones de Gálvez son un importante aporte para la posterior tentativa dramática de tendencia regional e histórica.

El papel de la literatura se orientaba en establecer los cimientos de un nacionalismo genérico, pero las dudas de los nuevos intelectuales generaron un conflicto ante las posiciones de Riva Agüero, V.G.C. y Gálvez. La muestra más visible de dicho enfrentamiento, lo encontramos en la disertación de Federico More contra la postura de V.G.C. en *Colónida*. En el primer número de la “Revista quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias Sociales” se reproduce un extracto de *La Literatura Peruana* de V.G.C., en donde se vanagloria a tres representantes de la generación de la época, a saber Prada, Chocano y Palma, dejando establecido la posición tradicionalista sin adoptar una renovación modernizadora; sin embargo, en el siguiente número de la revista, aparece el artículo “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón” de More, en repuesta al poco proceder crítico, la información redundante, la falta de originalidad y las omisiones de los últimos escritores como Valdelomar y Eguren. More menciona el desacierto de V.G.C. al limitarse a una visión tradicionalista (35).

Un mes después, en el tercer número de *Colónida*, More reivindica el poemario *Exóticas* de Prada por mostrar “una alta inspiración encauzada dentro de un ritmo perfecto” (22) y renovar los métodos rítmicos del castellano. Además, visualiza el mapa literario de su generación: expone la poca originalidad de Francisco García Calderón, Riva-Agüero y Gálvez; revalora a poetas omitidos como Percy Gibson, Renato Morales, Francisco Mostajo, López Albújar, Augusto Aguirre Morales, Luis Valcárcel, Clorinda Matto de Turner y José María Eguren; y reconoce la aparición del espíritu nacional en “El Caballero Carmelo” de Valdelomar. Asimismo, More hace una breve referencia a la calidad de los dramaturgos: “ese estupendo y holgazán Yerovi” y “Sassone, ese empresario de la pornografía” (24-25).

¹⁹ Para Miguel Ángel Rodríguez Rea, en *La literatura peruana en debate: 1905-1928* (1985), la alternativa de lo nacional yace en las relaciones de la literatura con la realidad rural subalterno y la tradición española. La perspectiva de Gálvez “está llamada a ser expresión de una cultura que siendo diferente de la española no debe renunciar a ella. Deben adaptarse las influencias de otras literaturas sin menoscabo de la hispánica” (48).

Las ideas expuestas de More en *Colónida* son fundamentales en el desarrollo de nuestra literatura. El espíritu crítico contra el estacionario molde académico y las ansias de una renovación estética significó el distanciamiento con lo tradicionalista. Asimismo, el fervor obtenido en *Colónida* despertó el interés por lo urbano y lo rural con un lenguaje sencillo, alejado de la superficialidad exótica modernista.

Los diversos planteamientos estéticos pueden resumirse en los enfoques de Antonio Oliver Belmás y Antonio Cornejo Polar. Según Oliver Belmás en *José Gálvez y el Modernismo* (1974) el “Modernismo es un movimiento literario de raíz europea” cuyos cimientos florece en América, llega a España con la “orquestación verbal” liderado por Rubén Darío y retorna con matices nostálgicos e íntimos (11). Para Oliver, el caso particular de Gálvez no presenta la elegancia verbal de Darío, determinado por el modelo francés, sino representa la elaboración modernista de impronta española establecida por Juan Ramón Jiménez; es decir, reúne la tendencia hispánica y el despliegue estilístico del modernismo para establecer una estampa criolla (14).

Por otro lado, según Antonio Cornejo Polar (1989), la tradición colonial se convierte en un referente auténtico de lo nacional, acrecienta el vínculo con España y fomenta una alternativa hegemónica por encima de las demás posibilidades literarias. Este desvío hispanista o “españolismo militante”, destinada a ser un “programa arcaizante”, se encuentra en el hispanismo de Riva Agüero, quien consideraba una literatura provincial respecto a lo español (77). A pesar de los detractores contra la doctrina homogénea de Riva-Agüero, ésta se mantuvo vigente hasta la segunda década del siglo XX mediante los tópicos hispanistas asumidos por los modernistas, por ejemplo: la celebración de la expansión imperial, la gallardía del español conquistador e invencible, los “valores” heroicos en la violenta sociedad moderna y la representación del indio degradado.

Para Cornejo, el proyecto de Riva-Agüero se extiende en las visiones de Gálvez y V.G.C.; sin embargo, el planteamiento modernizador basado en las propuestas de Prada pretende integrar las letras peruanas en las coordenadas de la modernidad europea no peninsular. Esta periférica formulación moderna del “proyecto modernizador” replicó la propuesta homogénea de lo criollo-hispanista, pero “no tuvo más que una presencia marginal y terminó siendo derrotado” (95).

Las diversas críticas al inicio del siglo XX reconocen el intento de una expresión nacional y la intención por establecer una literatura original durante la aparición y el

establecimiento del modernismo. Las posturas poéticas fomentan una creación literaria con el incentivo de abandonar la imitación y emprender nuevas posibilidades con elementos tradicionales o elementos dejados de lado como el pasado prehispánico o la vida provincial. Esto nos permite establecer no solo una tendencia específica, sino una variedad de poéticas que colindan y se mezclan con el objetivo de establecer el sentimiento nacional. Por tanto, el teatro peruano se encuentra también influenciado por la representación “nacional” bajo las múltiples modalidades estéticas, posiciones en conflicto que edifican un teatro más firme en las subsecuentes décadas.

1.2 La presencia del modernismo y el posmodernismo

La tendencia modernista se manifestó en todos los pueblos americanos herederos de la lengua española y adoptó las posturas artísticas europeas en reacción contra las normas establecidas por la tradición hispana. Iván Schulman en *El modernismo hispanoamericano* (1969) nos brinda una visión multifacética del fenómeno literario debido a su naturaleza ideológica en todos los ámbitos socioculturales, considerándolo “un estilo de época” vigente en el siglo XX²⁰ (7).

Schulman advierte que el artista se encuentra en una renovación ideológica, social y política²¹, donde “las instituciones y actividades humanas, inclusive las literarias, pasaban por un período de reajuste” (16). El modernismo no se reduce a un arte decorativo y exótico²², preciosista y afrancesada, sino a un estilo en constante conflicto motivado por la libertad creadora y la experimentación: “El espíritu de la

²⁰ Una definición tradicional consideró al modernismo un “movimiento literario” dependiente de la tendencia exótica, preciosista y decadentista de la expresión rubendariana. Así, Raúl Silva Castro en “¿Es posible definir el modernismo?” (1965) señaló los siguientes rasgos ostensibles del movimiento modernista: la elaboración de la forma, la búsqueda de nuevos metros y nuevos ritmos, amor a la elegancia, guerra al prosaísmo de léxico y de intención, exotismo del paisaje, el juego de la fantasía, el arte desinteresado, y exhibición y complacencia sensual (172-179).

²¹ La conglomeración de fenómenos y tendencias de creación, según Ricardo Gullón (1963), corresponde a los cambios sociales como “la industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismo y utopías...” (69).

²² Frente a la composición compleja de la expresión modernista, en *Breve historia del Modernismo* (1978), Máx Henríquez Ureña comprendió al modernismo en dos etapas sucesivas: “el culto preciosista” en el estilo, la forma y el tema; y, a modo de “un proceso inverso”, las manifestaciones artísticas cuyo sentido fuera el ambiente y la vida de lo “genuinamente americano” sin obviar el manejo del lenguaje con arte (33-34). Sobre este último punto, Juan Marinello (1959), considera la presencia de la auténtica literatura americana luego de una postura individualista del regodeo formal y una actitud evasiva al problema continental: “El razonamiento de más fuerza aparente es [...] que los cultivadores del Modernismo adoptan temas americanos y aun preocupación por nuestras cuestiones colectivas” (15).

época es de protesta y fuga frente al vacío espiritual, producto de la debilitación de normas y de tradiciones antiguas [...] El artista se siente alienado en una cultura burguesa que lo convierte en un instrumento mediocre” (21). Esta última sentencia le permite comprender a Schulman la actitud evasiva del artista y el intento por asimilar nuevas posibilidades literarias.

La constante búsqueda de una estética original²³, trajo diversas posiciones innovadoras y antitéticas, “una estética multifacética y contradictoria”. Convergen, en un período de “florecimiento modernista” (1875-1920), “un tardío romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo” (23), siendo la única particularidad estilística el rechazo a las formas académicas²⁴; es decir, el fenómeno modernista se caracterizó por la convergencia de diversas poéticas.

El crítico asevera, además, la peculiaridad cosmopolita²⁵ del modernismo, a partir del desapego de las importaciones peninsulares y la absorción de las demás corrientes europeas: “la exploración de nuevos senderos expresivos y el uso de renovadas formas estilísticas [...] Por eso no habría una definición capaz de precisar todos los atributos estilísticos e ideológicos” (27)²⁶. Considera pertinente no precisar ni categorizar la excesiva disparidad “sincrética” de los modelos literarios, sino constituir

²³ Para Rafael Alberto Arrieta, en *Introducción al Modernismo* (1961), la disconformidad a lo común y lo rutinario durante el resplandor modernista adhirió “la plasticidad parnasiana, el sentimiento romántico, la musicalidad y la alusión del simbolismo”, los cuales repercutieron en el “ornamento lujoso” y la “opulencia externa” de la poesía y la prosa (53-54).

²⁴ Las ideas de Schulman sobre el modernismo van acordes a la postura de Federico de Onís, en “Sobre el concepto del modernismo” (1952), quien acepta los diversos rasgos modernistas, pero incluye otras tendencias anteriores para lograr una independencia literaria: “el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente” (40).

²⁵ Según Rama, en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), la incorporación de Hispanoamérica a la economía capitalista, conllevó a un proceso de aceleración y sucesión de corrientes en el campo cultural que desembocó en un “isocronismo”. La tendencia anacrónica en Hispanoamérica disminuye y “el intelectual se propondrá sistemáticamente estar al día, considerando que si su arte no responde a las coordenadas europeas en cuanto a estilos y recursos literarios, no puede ser aceptado y respetado” (36). Durante el fenómeno modernista, los poetas siguen de cerca las innovaciones literarias, recogen una multiplicidad de estilos, temas, otorgando una configuración sincrética.

²⁶ En el conjunto de ensayos editados por Homero Castillo titulado *Estudios críticos sobre el modernismo* (1968), Luis Monguió, en “Sobre la caracterización del modernismo”, expone el carácter consciente y artístico en la elaboración de un ritmo nuevo en el verso: “es ante todo superiormente poética y la prosa modernista no es su mejor producto” (19); por otro lado, Manuel Pedro González, en “En torno a la iniciación del modernismo”, solo menciona que el estilo melódico de la prosa artística ha sido desdeñada, sin evidenciar el enorme aporte a los demás géneros: “representó un progreso estilístico de mucha mayor significación que el cambio operado en el verso porque transformó y superó el estilo de todos los géneros –novela, cuento, ensayo, drama, crítica, etc.- y aun creó otros como el poema en prosa” (212). Según Allen Phillips, en “*Temas del modernismo hispánico y otros estudios*” (1974), el escritor de prosa modernista tuvo que equilibrar las necesidades de contar, mover acciones y crear mundos, y escribir una prosa artística elaborada con ideales de poesía, “infinitos son los préstamos entre verso y prosa” (262). Por ello, el mismo dilema se halla presente en los poetas modernistas al incursionar las normas teatrales.

una modalidad divergente a partir de la revisión de lo tradicional y la modernización del mundo cotidiano: “Contradicciones, antítesis y evoluciones constituyen la piedra angular del fervor modernista” (47).

En consonancia con la visión de Schulman, resulta valioso el aporte de Washington Delgado. En *Historia de la literatura republicana* (1984) determina que el fenómeno modernista en América Latina propuso el desprendimiento de la imitación y del filtro peninsular que distorsionaban las tendencias de las escuelas literarias europeas. La ausencia de modernismos europeos permitió reconocer la originalidad del modernismo Hispanoamericano y su inserción a la cultura internacional (94).

El movimiento modernista en nuestro país apareció tardíamente²⁷ debido a la poca capacidad de creación²⁸, lo que conllevó a no formar “una escuela o movimiento definido y unificado” (96). Según Delgado, el modernismo peruano se compone de tres

²⁷ Resulta curioso el artículo originalmente aparecido en la revista *La Neblina* en 1896 por Francisco Mostajo titulado “Los modernistas peruanos” (1948). En este breve texto, Mostajo atribuye a Manuel González Prada ser el precursor de la nueva doctrina literaria (143), y exalta al arequipeño Jorge Polar como el poeta del nuevo ideal que debido al “apego a lo tradicional y caduco” no conllevó a desarrollar el impulso poético. Las ansias por integrar al Perú al periodo modernista hispanoamericano motivó a Mostajo a caracterizar al fenómeno literario de innovador y ecléctico, y mencionar poetas provenientes de Lima, Arequipa y Tacna. Hace falta un trabajo que nos permita evidenciar el impacto del modernismo en las provincias.

²⁸ Conviene detallar la modalidad de la poesía y la prosa modernista peruana. De acuerdo con Luis Monguió, en *La poesía postmodernista peruana* (1958), la presencia del modernismo entre los años de 1900 a 1915 en la poesía peruana condujo al fortalecimiento de la conciencia técnica y al “amplio eclecticismo”, sin violenta ruptura, con ánimos románticos; luego, se impuso la técnica parnasiana y simbolista “con lo cual el objetivismo y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiada expresión de lo sentido y lo cognoscible, se encuentran coetánea y paralelamente” (24). Tras la consolidación de este proceder literario, señala Monguió, la poesía peruana intenta despojarse del monótono y decorativo tono modernista después de la Primera Guerra Mundial, adquiriendo forma posmodernista con los siguientes rasgos: el quehacer intuitivo, el tema cotidiano, la visión provincial, la vida maquinista, la incorporación de las vanguardias, la expresión optimista de la cultura y la solidaridad por el dolor humano, las cuales “son complementarias las unas de las otras, a veces divergentes, a veces contradictorias” (59). En cuanto a la prosa, Alberto Escobar, en el acápite “Entre dos siglos: Melodía y color” de *La narración en el Perú* (1960), identifica un estilo virtuoso, distinto, renovador; un arte “impresionista” que difunde y sugiere las sensaciones mediante los sentidos, asociado con la plasticidad y musicalidad. Este “arte combinatorio”, cuya preferencia reside en la “verdad estética” sin el descuido del contexto, refuerza el “sentido de la música y color de la palabras, del ritmo oracional”, “el afianzamiento de una tradición escrita, con una prosa lenta, colorística, musical, celosa en el vocabulario y, pese a su modernidad, proclive a ciertas construcciones sintácticas y vocablos arcaizantes” (161). Escobar amplía los valores estéticos de la prosa en “Incisiones en el arte del cuento modernista” en *Patio de Letras* (1999), tomando de referencia los relatos de Clemente Palma, Manuel Beingolea y V.G.C. El crítico avizora el tratamiento verbal por medio de patrones artísticos literarios y la “inventiva” del habla coloquial, el “plasticismo de las imágenes” con un proceso de “cadencia rítmica” (196). Escobar resalta que los tres autores reflejan diversas intuiciones respecto al entorno colindante, a saber: la irrealidad de lo extraordinario hacia la posibilidad real en Palma, el fomento de la irrealidad en lo posible y cotidiano en Beingolea, y el imposible absoluto sobre la realidad concreta en V.G.C. De ello, se desprende la idea de que la realidad poética presentada por los autores aminora los límites de lo fantástico y lo racional, y asombra al lector por el tratamiento del “enigma humano” y rebeldía contra lo lógico: “Su realidad, la de ellos, al contrario, emerge cuando se desvanece esa frontera” (197).

etapas. El primer instante, denominado “el modernismo inicial”, está supeditada por la personalidad y el verbo sonoro de Chocano, pese a no presentar una expresión poética de la lírica rubendariana, mas bien del raigambre romántico y neoclásico de José María Heredia y Salvador Díaz Mirón (96). Otros poetas que acompañaron en el primer desarrollo del modernismo peruano son Domingo Martínez Luján, Juan Fiansón, Enrique A. Carrillo, José Eufemio Lora y Lora y Enrique López Albújar.

La segunda instancia, denominada “la plenitud del modernismo”, contiene dos vertientes dirigidas por los arielistas y los colónidas. Con una posición clasista, la vertiente arielista aceptó la productividad de Chocano, pero arraigado al refinamiento poético de Darío, la ideología de José Enrique Rodó y la censura de la prédica revolucionaria de Manuel González Prada (98). Asimismo, para el crítico, la actitud aristocrática de Riva-Agüero, la presencia de los hermanos García Calderón, Felipe Barreda y Laos, Javier Prado, Víctor Andrés Belaúnde, entre otros, representan el sector oligárquico criollo, lo cual les impidió comprender a cabalidad la realidad nacional: “no consiguieron penetrar en la realidad peruana, ni histórica, ni social, ni literariamente” (100). En simultáneo, se erige el segundo momento correspondiente a los colónidas, quienes regresan a los cimientos creativos del modernismo como el gusto por la imagen sonora y colorista, la exploración formal, la contraposición académica y el acercamiento a las provincias. Estos indicios, a pesar de ser una actitud fugaz, dieron “una creación auténtica proyectada hacia el futuro” (102). Entre los colónidas, destaca la presencia de Federico More, Alfredo González Prada, Augusto Aguirre Morales y Valdelomar.

Por último, Delgado denomina a la tercera fase “la evolución última”. En ella encuentra dos tendencias opuestas: el vínculo con la realidad, los sucesos provincianos y familiares, proporcionado por los colónidas; y la interiorización, el ensueño, la depuración estética de Eguren. La poética de Juan Parra del Riego contiene las dos posturas y constituye “el último refinamiento y la liquidación del modernismo” (109).

El fenómeno literario del modernismo resulta complejo y heterogéneo; no existen fronteras rígidas y debemos considerarlo flexible en la asimilación de diferentes tendencias. No obstante, dentro del modernismo se ha considerado como inflexión final una tendencia regresiva de temas, motivos y valores de lo americano y que ha sido denominado “postmodernismo”²⁹. En *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001),

²⁹ Nelson Osorio, en *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX* (2000), visualiza un cambio de acento temático sin considerarlo una ruptura con el sistema poético hegemónico, sino una variable renovadora,

Hervé Le Corre evidencia que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el fenómeno del “posmodernismo” persigue una innovación del lenguaje poético sin trazar drásticas disonancias con el modernismo (39)³⁰.

Según Le Corre, el “posmodernismo” germina no en las grandes zonas urbanas, sino en lugares culturales desprovistas de los “procesos modernos de textualidad” (105-106). Este proceso de insurgencia cultural, según Le Corre, se manifiestan desde el ambiente provincial con un proceso de interlocución con las ciudades; sin embargo, los escritores de la periferia inicialmente deben enfrentar las adversidades de la urbe moderna para alcanzar un círculo propio (108-109). Los posmodernistas, vinculados a los elementos rurales, “se desplazan paulatinamente por el espacio poético nacional adquiriendo ‘centralidad’ al descentrar sus propias prácticas iniciales” (111)³¹.

Asimismo, Le Corre afirma el progreso cultural a partir de la difusión de los planteamientos estéticos europeos y las situaciones regionales en las revistas latinoamericanas. En el caso argentino, peruano y colombiano, con *Nosotros*, *Colónida*³² y *Voces*, respectivamente, permitieron “la difusión continental del material europeo, por supuesto, y también, más que antes, del autóctono” (112).

Según Le Corre, el escritor posmodernista traza una serie de estrategias textuales que, sin renunciar a la posición cultural modernista, superan ciertas modalidades técnicas. Al intentar situarse como los escritores de la capital, luego de la inmigración, el posmodernista adopta los códigos textuales del modernismo para incorporar el enfoque provincial, elabora prólogos que explican sus producciones e inciden en sus propios campos culturales o círculos literarios (114). En términos concisos:

ya que lo conforman escritores que nacieron en la plenitud del sistema poético del modernismo: “si bien no corresponde al modernismo canónico, no puede considerarse desprendida del impulso general y principios estéticos esenciales de la poética del movimiento modernista” (71).

³⁰ La propuesta de Octavio Paz también evidencia que la lucidez crítica y la renuncia de una actitud pasiva conforman los elementos posmodernistas incluidos, sin ruptura, en la estética modernista. En *Los hijos del limo* (1993) publicado en 1973, señala lo siguiente: “El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo –lo que está después es la vanguardia–, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo” (138).

³¹ En *La ciudad letrada* (1984), Rama vislumbra la presencia de un nuevo grupo intelectual de confusa formación, producto de los sectores medios emergentes que aspiraba a complementar las demandas de la modernización: “Proponían un ensanchamiento que les diera cabida [...] una réplica democrática a la concepción elitista que habían manejado los ‘ilustrados’ de la modernización” (140-141).

³² Inmaculada Legro (2008) considera que la revista *Colónida* (1916), motivada por la aparición de *Cultura* (1915) cumplió un papel renovador para el despegue de las letras peruanas a través de la asimilación de elementos modernistas y la superación de otras tendencias. Las inclinaciones a la descentralización, el sustrato provinciano, “supuso un inicio de ruptura frente a la primacía limeña de los novecentistas, y una apertura hacia las provincias y sus nuevos temas poéticos y a la posterior irrupción de las vanguardias” (212).

Al desplazarse por el mapa cultural de sus respectivos países, al integrar nuevos modos de escritura (procedentes de diversos centros, nacional o internacional), los posmodernistas evidencian no sólo una movilidad social (en el campo cultural) sino una movilidad textual. No lo hacen ajustándose servilmente a modelos prestigiados (precisamente por su centralidad) sino de manera conflictiva, desde su (relativa) marginalidad (118).

Para Le Corre, las dedicatorias o los prólogos del poeta pretenden contactarse con un lector relacionado con la realidad inmediata y producir una “masificación de la cultura”, lo que supone una dialéctica fértil entre la escritura y la lectura, el individuo y la colectividad” (120). Además, en los procedimientos posmodernistas encuentra una “textualización irónica” y la inserción de un lenguaje cotidiano (125). Aunque persiste la proyección habitual de la figura del “yo”, se reducen las distancias y buscan un lector menos elitista capaz de apreciar la forjación artística (127).

Los posmodernistas, según Le Corre, se desplazan dentro de un amplio e impreciso límite modernista, modificando la forma y configurando el texto poético. En las expresiones textuales posmodernistas se registran una múltiple presencia de discursos, una heterogénea presencia cultural y lingüística, una voz descentrada que acapara las diversas instancias de representación, como el habla cotidiana o el prosaísmo, dirigido a un lector que comprende la “realidad” poética (histórica y cotidiana): “El dispositivo lingüístico correspondiente juega pues con el sistema fático, envuelve simbólicamente al lector en la creación poética del mundo ‘real’ donde supuestamente su experiencia coincide con la del poeta” (128-129).

Las ideas planteadas nos permiten aseverar que los poetas modernistas peruanos tuvieron la necesidad de asimilar diversas tendencias con el fin de renovar y ensayar un lenguaje artístico a nivel de la forma y el contenido. Asimismo, el posmodernismo no rompe con la estética modernista, más bien elabora nuevas posibilidades expresivas a partir del legado del modernismo. Los escritores modernistas que hemos escogido para nuestro análisis han incursionado también el teatro, lo cual nos asegura la confluencia de poéticas en conflicto que responden a la renovación teatral.

1.3 Panorama teatral en Europa, Hispanoamérica y Perú

Es tangible que la renovación del género dramático provino de la asimilación de las nuevas posturas poéticas provenientes de Europa frente a la posición del naturalismo teatral. Basta con reconocer el comportamiento artístico en la similitud del empleo

temático o la dedicación formal en las obras dramáticas. Al igual que en el verso y la prosa, el género teatral adoptó los alcances poéticos del drama europeo ya que se constituían el foco principal para obtener la originalidad artística. El dramaturgo, entonces, está pendiente a las referencias literarias extranjeras y la herencia dramática de su propio entorno. Por ello, es difícil ver períodos lineales y observamos las colindantes tendencias románticas, naturalistas y simbolistas.

La crítica ha proporcionado una limitada visión en torno a las composiciones dramáticas durante el período modernista en Hispanoamérica y, sobre todo, en las expresiones dramáticas en el Perú. Esta vertiente de investigación es totalmente opuesta al interés producido hacia los demás géneros literarios. El influjo del modernismo también originó la renovación en el teatro, al igual que la poesía y las diversas formas narrativas; sin embargo, debemos reconocer los planteamientos dramáticos en Europa a fin de visualizar el contexto dramático hispanoamericano y concentrarnos en la presencia del género teatral en nuestro territorio. En este tercer punto del primer capítulo, mencionaremos ciertos estudios en torno a las innovadoras propuestas del teatro europeo (Italia, Francia, Inglaterra y España) en los primeros años del siglo XX, y las diversas posiciones que ha conllevado a un debate por determinar la presencia o la no aparición de un teatro matizado de elementos poéticos propios del modernismo en Hispanoamérica y en el Perú.

1.3.1 La innovación simbolista en el teatro francés

En la postrimería del siglo XIX, la predominante corriente artística naturalista (con la intención de reflejar con realismo y de manera objetiva y detallada la vida en el arte), se vio trastocada con la consolidación del “simbolismo”³³ en la literatura. Albert Thibaudet (1945) advierte la renovación dramática por medio del replanteamiento naturalista liderado por André Antoine con la compañía *Théâtre Libre* (1887) que fomentó, impetuosa y dinámicamente, nuevas tentativas dramáticas para un público

³³ El término “simbolismo”, según René Wellek (1986), debe emplearse al estilo dominante que procedió al realismo del siglo XIX. Al margen de los diversos rasgos literarios como la ruptura con lo tradicional, la capacidad de sugerencia, el empleo de lo musical en el verso, el alejamiento de la marca temporal y espacial, el manejo de un lenguaje auténtico, entre otros, el crítico recomienda considerar al simbolismo como un “período de la literatura europea comprendido a grandes rasgos entre 1885 y 1914, [...] un movimiento internacional que originalmente irradió de Francia pero que produjo grandes escritores y también gran poesía en otros lugares” (242).

restringido, y el intento de “vanguardia” del *Théâtre l'Oevre* de Lugné Poë, el cual sirvió para las experiencias teatrales al simbolismo (422).

El teatro de espíritu simbolista apareció en las primeras representaciones de Paul Claudel, Paul Fort y Maurice Maeterlinck (1862-1949). Este último alcanzó cierto éxito por la inflexión poética en el drama, las decoraciones imaginarias y la exaltación de los enigmas de la existencia en el alma interna del personaje (423), consiguiendo la consagración con el estreno de *Pelléas et Mélisande* (1892). Asimismo, Edmond Rostand (1868-1918) remodeló el drama romántico y la comedia en verso por medio de la normativa parnasiana y la atención en el elemento humano e histórico similar a la tragedia clásica. A pesar de que su pieza dramática *Chantecler* (1910) se considera un logro poético, terminó en el fracaso tras la puesta en escena (426).

En este breve recuento, Thibaudet destaca las comedias en versos alejandrinos de Mendès, Zamacois y Rivoire; el teatro moderno de ideas, influenciado por Henri Ibsen (1828-1906), y bajo los procedimientos clásicos y didácticos del naturalismo, desarrollado por Françoise de Curel, Paul Hervieu y Brieux; el teatro de combate de Mirbeau, destinado a resolver las cuestiones sociales; y el teatro de amor de Porto-Riche y Beque, centrado en la sensualidad febril de una pareja amorosa (426-430).

Consideramos sustancial el texto *Medio siglo de teatro francés* (1962), donde René Lalou asevera la imposibilidad de establecer una historia lineal de géneros debido a la diversidad de técnicas o posibilidades dramáticas, sea de afinidad con el espectáculo o la estilización de las formas y el contenido (12). Para Lalou, el fenómeno de reacción que desarrolló las diversas posibilidades del teatro moderno a inicios del siglo XX está determinado por el *Théâtre d'Art* de Paul Fort, ya que promovió la tendencia simbolista teatral de manera desinteresada en la actividad escénica y la afinidad por el trabajo artístico que llevó a la representación “piezas irrepresentables” de poetas simbolistas, así como adaptaciones “El Cuervo” de Poe y *Bateau Ivre* de Rimbaud. Aunque tuvo la amenaza de caducar frente al teatro de entretenimiento y realista, el *Théâtre d'Art* se encumbró con la destreza teatral de Maeterlinck e Ibsen (16).

Lalou establece cinco tendencias dramáticas en la época de la *Belle Epoque* relacionadas con el drama en verso, el melodrama y el teatro burgués, a saber: 1) la “pintura de costumbres y de caracteres” o “teatro de amor” cuyas representaciones evidenciaban imágenes del incontrolable deseo de los amantes, y la oscilación entre el análisis naturalista de las costumbres contemporáneas y la incorporación de lo lírico; 2)

el “teatro de ideas y piezas de tesis” configurado por planteamientos ideológicos como la anarquía moral o la evolución de la humanidad según la religión y el racionalismo; 3) “los problemas sociales” concerniente a las costumbres y los sucesos de la realidad mediante un enfoque de sátira; 4) “la comedia y el bulevar”, cuadros de humor realista de sentido psicológico con el propósito de reflejar las experiencias del mismo público parisiense; y 5) “el teatro poético”, cuyas piezas teatrales presentan una labor lírica sobre el quehacer dramático, que certifica la influencia de Gabriele D’Annunzio, el preciosismo verbal y el decorado histórico de Edmond Rostand, y el indudable aporte simbolista y musical en el verso de Maeterlinck (19-60).

El panorama dramático francés, a inicios del siglo XX, nos muestra una diversa creación teatral para los distintos tipos de espectadores. Se advierte el poco interés de la experiencia naturalista y el interés por introducir elementos poéticos del simbolismo en la construcción dramática. A pesar de que se mantiene la expresión romántica, por los dramas en verso, y las tendencias naturalistas, es importante resaltar la posibilidad de un teatro poético con raigambre simbolista que permitió el ambiente recargado de misterio y de irrealidad. Aunque este tipo de teatro no llegó a obtener el interés del público, podemos establecer que contribuyó a la transformación del teatro moderno.

Esta aproximación al teatro francés expone un proceso teatral que parte de los parámetros miméticos del naturalismo hacia la innovación simbolista³⁴. De acuerdo con las anotaciones de César Oliva en “El Simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, podemos considerar las siguientes características generales del simbolismo teatral: la agrupación de la música, la pintura, la danza y la iluminación; la sugerencia imaginativa de la decoración escénica que permita el abandono del espacio histórico; la presencia de personajes irreales, irracionales con problemas de desdoblamiento o transformaciones psicológicas mediante una serie de rituales o ceremonias; la sensualidad y el lenguaje poético para obtener un ambiente onírico, propio de las fantasías de sueños o alucinaciones; y, la duración prolongada, inusual o demasiado breve (112).

Tras la declinación del naturalismo, los componentes del teatro simbolista francés desencadenaron una tendencia de renovación poética, la meditación e intuición

³⁴ De igual tendencia que el simbolismo, el expresionismo teatral se opuso al naturalismo entre los años de 1910-1925. En “El teatro expresionista y su repercusión en España”, María López determina las características de un realismo distorsionado con el empleo de una iluminación en contraste, música sombría y decoración tétrica como el claroscuro, con personajes con nombres genéricos excepto el protagonista, el uso de símbolos, la acción vista como en sueños, la estructura circular, el lenguaje con palabras aisladas y el uso de desplazamiento, posturas y gestos simbólicos (53-54).

sobre el mundo real. A partir de Maeterlinck, se permite indagar sobre el sueño, lo desconocido, lo irreal en una atmósfera mágica y ceremonial, así como el uso dramático de los colores, la música los objetos, el movimiento y la iluminación³⁵.

1.3.2 La contundente presencia de D'Annunzio en el teatro italiano

La literatura italiana a inicios siglo XX mantuvo todavía las tendencias aparecidas a fines del siglo anterior. Se reconoce por unanimidad que la elaboración de una nueva labor dramática, a partir de 1900, se formó mediante las expresiones literarias y el rejuvenecimiento poético liderado por Gabriel D'Annunzio (1863-1938), aunque también lo acompañan Carducci, Pascoli, Salvatore di Giacomo, en cuanto a la renovación en la poesía, y las manifestaciones futuristas. El encanto de D'Annunzio, para nuestro trabajo, radica en el espíritu moderno sucumbido al teatro mediante una efusiva descripción poética en cada episodio dramático y la aparición de personajes anormales, totalmente desencajados de la convención social y artística de la época.

Un interesante acercamiento respecto a los elementos del teatro de D'Annunzio lo ha realizado Ricardo Baeza en el prólogo a la publicación de *La ciudad muerta. Sueño de una mañana de primavera* (1930). El crítico menciona que en la madurez, el dramaturgo italiano se aventura a componer una “poesía dramática” tras haber consolidado su formación poética (17) y, tomando de referencia citas textuales de producciones teatrales del escritor italiano, establece los siguientes parámetros de la concepción d'annunziana: el drama es un rito solemne, una ceremonia entre el personaje y la multitud; la renovación del arte debe estar fundado en el manejo sincero del espíritu y en la fuerza de las armonías; el reconocimiento de la importancia del ritmo verbal (el perfecto intervalo del sonido y la pausa) como base de la acción dramática; la esencia y las voluntades del personaje no deben ser reveladas al espectador, sino mantener el misterio; y, la fuerza innata del personaje ha de luchar y vencer el Destino (18-24).

De manera particular, Baeza encuentra en *La Ciudad Muerta* (1899) la reunión de los elementos de la tragedia clásica y el drama moderno, en un espacio antiguo con personajes conflictivos en lo estético y lo moral inmersos en el tiempo moderno. Este punto, junto al dedicado labor lírico, constituye lo esencial en el teatro trágico de

³⁵ Según Borja Ruiz (2012), en el naturalismo surge el director de escena como responsable creativo de la coherencia y armonía del espectáculo. Luego, durante la predominancia del simbolismo, el director pasa a ser un traductor servil del dramaturgo, capaz de crear rigurosa y artísticamente el arte teatral (32-35).

D'Annunzio. Sin embargo, este tipo de drama era considerado intelectual, por lo que, tras una larga pausa, luego del estreno de *La Gioconda*, *La Gloria*, *Francesca* y *Fedra*, el dramaturgo pretendió acercarse al alma popular con un drama lleno de elementos populares. Así, en *La Figlia di Iorio* (1904) el escritor italiano, según Ricardo Baeza, mantiene la norma clásica con el misterio medieval y el elemento religioso; es decir, “la tragedia contemporánea, [...] sin afeites de retórica, la verdadera tragedia popular” (29). Esta primera aproximación nos permite visualizar la convergencia de los componentes tradicionales de la tragedia griega que se articula con el patrón del teatro moderno.

En un posterior prólogo, en *La Hija de Iorio. La Antorcha bajo el Almud.* (1938), Ricardo Baeza agrega el componente del ritmo que acompaña a D'Annunzio en la construcción del drama. Si bien ha mencionado el uso de costumbres tradicionales, creencias antiguas, en relación con elementos modernos en el teatro dannunziano, establece que la tragedia *La Figlia di Iorio*, evidencia dos tipos de ritmos que van acelerándose o bajando la marcha de acuerdo a los ímpetus requeridos: el primero es el yámbico en el endecasílabo, usado en las escenas donde funcionan los rituales religiosos y en el momento de tregua pasional; y, el segundo es el dactílico en el eneasílabo y decasílabo, utilizado para las expresiones de dolor, terror o piedad. En otras palabras, dice Baeza: “ha sabido dar a estos ritmos una infinita variedad musical y una correspondencia siempre nueva con los movimientos de la vida interior” (32).

Un planteamiento similar lo expone Francesco Flora en *Historia de la literatura italiana* (1953). Expone el camino artístico de D'Annunzio marcado por el desarrollo progresivo del sentido de la vida y la evocación al pueblo, envuelto en un tono vigoroso, exuberante y sincero. Las distinguidas obras teatrales del poeta italiano reflejan sensibilidad estilística, dominio técnico del preciosismo, musicalidad rítmica en los diálogos e imágenes sugerentes, a fin de retratar situaciones intensas, violentas, sensaciones de recargada pasión, como en el drama *Città morta*, hasta la viva belleza y poesía pura de la *Francesca* y la *Figlia di Iorio* (323).

Según Flora, D'Annunzio se aleja del procedimiento técnico de sus predecesores al incorporar el aspecto musical de las palabras en la versificación hasta encontrar una voz lírica, natural, divina y, a la vez, sugerente, procurando estimular los sentidos del alma moderno (329). Los alcances de Flora nos permite establecer la sensualidad y la orquestación rítmica como elementos imprescindibles en la construcción del drama de D'Annunzio que lo convierte en el exponente vital desde Europa hasta Hispanoamérica.

En efecto, para Ana Cecilia Prenz, en “D’Annunzio, una presencia dispar” (1994), la irrupción contra lo tradicional, el vigor de los versos, el instinto de enlazar lo artístico con la atención del pueblo y el espíritu heroico de los personajes, en las obras dramáticas de D’Annunzio, ayudan a superar los límites convencionales aunque repercutirá de manera tardía e incidental en nuestro continente (27). Esta tendencia, establecida en la instauración de un drama épico moderno (restaurar la tragedia clásica con referencias sugerentes en los sucesos cotidianos como en *Fedra*) y el incremento del lenguaje poético en los diálogos fueron acogida por un público minoritario (29-30).

La presencia de D’Annunzio se mantuvo en los primeros años del siglo XX, aunque las reacciones estéticas fueron contrarias. Para Jesús González (2001) es innegable la permanencia de los métodos dannunzianos en los escritores que pretenden construir novedosos parámetros estéticos, influenciados también por el simbolismo francés y los movimientos de reacción conocidos como el crepuscularismo y el futurismo. Frente a las representaciones dramáticas orientadas a plasmar la vida cotidiana, la miseria y la desolación de la sociedad, efectos de la exigencia del público burgués, el dramaturgo pretende innovar escribiendo desde la visión no naturalista, a “la dannunziana”, o tomando el mundo ideal e imaginario “simbolista” (183).

Bajo la misma prédica, Ferdinando Taviani (2011) comenta que la fijación literaria de Marinetti y los futuristas a fines del siglo XIX, que desplazaron la limitada convención académica del arte y persiguieron una manera distinta de representar el drama al involucrar a los espectadores de élite con el público popular en lo “imaginable” y lo “pensable” (59), como la abolición del escenario, la simultaneidad de acciones paralelas y el uso de los reflectores en el espacio imaginario, conllevó a que D’Annunzio se centre en acciones memorables llenos de “sutileza” artística bajo un efecto lírico como en *La figlia di Iorio*. Lamentablemente, la fascinante aspiración de ir en contra de lo normativo, quizás por la incompreensión por la novedad o por estar amenazado por la aparición cinematográfica, no se concretó (66).

Para finalizar, resultan provechosos los apuntes de Estuardo Núñez respecto al impacto de D’Annunzio en nuestro territorio. En *Las Letras de Italia en el Perú* (1988), Núñez menciona que la superación del sentimentalismo romántico, las convenciones clásicas y la visión objetiva realista se debió por medio de las traducciones de la poesía, el teatro, ciertas valoraciones impresionistas sobre el escritor italiano publicadas en las revistas a inicios del siglo XX, ya que se empezó a reconocer la “exquisita y refinada

sensualidad, su morbosa exaltación de la imaginación, su hedonístico concepto de vida, su panteísmo exaltado, su fina percepción del mundo” (118) que influyó, moderada y fugazmente, en varias producciones artísticas de Sassone, Raimundo Morales, Enrique Bustamante, José Eufemio Lora y Lora, V.G.C., Valdelomar, entre otros, pero que gradualmente lograron superar el clímax de devoción dannunziana alrededor de 1911 al mezclar el influjo modernista. Núñez observa que el interés por los textos de D’Annunzio radica en la calidad estética que los aleja del impulso realista. El desborde sensualista, el subjetivismo incontrolado y la exaltación decadentista, así como la depuración y el sentido profesional del arte, son los puntos destacables del fervor literario evidentes en la temática, los personajes, el paisaje imaginativo, la perfección técnica, de D’Annunzio, sintetizado en una “nota subjetiva, sugeren[te], expresada con exquisitez y levedad, con estilo y formas nuevos” (128).

La presencia de D’Annunzio determinó la configuración de un nuevo procedimiento dramático que estimuló la imaginación del público europeo. Si bien hemos considerado el teatro francés e italiano, representado por D’Annunzio, es vital revisar la producción teatral española porque nuestros escritores modernistas sienten un énfasis por absorber todas las tendencias dramáticas.

1.3.3 La renovación teatral en España

Ante la postura conservadora del público burgués, el teatro español heredero de la tendencia romántica de Echegaray y naturalista de Benito Pérez Galdós también experimentó un cambio a partir del ingreso del teatro simbolista francés, lo que ocasionó un espíritu cultural innovador frente al teatro considerado comercial.

Creemos conveniente revisar la visión general de Mauro Armíño (1980) quien establece dos tendencias que colaboraron en la edificación del teatro español: el modernismo y los noventaiochistas³⁶. Armíño establece la influencia de Rubén Darío en los modernistas españoles quienes asimilaron las distintas posibilidades líricas con el fin de explotar las capacidades intelectuales, conseguir una ruptura estética de una “personalidad independiente” (503). Los versos poéticos y superficiales, sin una sólida contextura dramática en *El alcázar de las perlas* (1911) de Villaespesa, y el retorno a la

³⁶ Rafael Ferreres, en *Verlaine y los modernistas españoles* (1975), manifiesta la elegancia del paisaje, la sensación impresionista, la técnica de estilo y métrica, y la renovación del lenguaje español a partir del credo poético de Verlaine provenientes de las escuelas parnasiana y simbolista (75).

tradición romántica en *Las hijas del Cid* (1908) del teatro poético de Marquina constituyen la presencia del modernismo en la producción dramática.

Por otro lado, la generación del 98 frente a la crisis política y espiritual de España, tras la pérdida de las últimas colonias en América, decidieron renovar los elementos de la tradición española (el paisaje, la historia y la literatura) e incorporar el modernismo (505). Este planteamiento permitió asumir las tendencias europeas y proponer un nuevo enfoque literario. Armiño resalta el drama de ideas y sin acción de Miguel de Unamuno con *Fedra* (1910); el enfrentamiento a las exigencias del teatro comercial de Pío Baroja con *La casa de Aizgorri* (1900); y la inclinación fantástica y poética de *El marqués de Bradomín* (1906) y *El yermo de las almas* (1908) de Valle-Inclán. El autor distingue también la destreza técnica e intelectual de Benavente en *Los intereses creados* (1907) que, bajo la influencia de D'Annunzio, no logró convertirse en un dramaturgo modernista por las exigencias de la época, acercándose luego a la tendencia rural en *La malquerida* (1913). Asimismo, hace mención a la habilidad poética simbolista de Martínez Sierra con *La sombra del padre* (1909)³⁷.

La visión de Mauro Armiño permite avizorar, dentro de la constelación de autores dramáticos, la presencia de varias tendencias o propuestas teatrales, afectados también por los movimientos empresariales de la época. Al respecto, el artículo de Serge Salaün titulado “Modernidad–vs–modernismo. El teatro español en la encrucijada” (2000), refleja la reformulación de los planteamientos tradicionales ante la efervescencia minoritaria por el modernismo literario durante el tránsito al siglo XX. Para el autor, el teatro se convierte en el foco principal de los debates intelectuales y populares que atendían lo estético, lo comercial, lo moral, lo ideológico, entre otros. No obstante, evidencia la necesidad de reformular las proposiciones dramáticas del teatro poético, con la tentativa estética, y el teatro comercial, con la intención de consumo; ambas reflejan el progreso técnico y moderno teatral: “En realidad, escena comercial y escena nueva ofrecen itinerarios radicalmente opuestos y, sin embargo, satisfacen necesidades complementarias o contiguas” (96).

Salaün manifiesta la presencia del planteamiento conservador y los progresivos modelos escénicos en el teatro comercial. El propósito radicó en generar placer al

³⁷ Para José Montero Padilla (2007), la tentativa modernista predispone las primeras obras de Gregorio Martínez, manteniendo una musicalidad suave en un tono melancólico tanto en sus principales comedias como en el teatro lírico. En *Juventud, divino tesoro* (1908), encuentra el autor el tránsito del influjo social de la comedia *El sí de las niñas* de Moratín hacia el magisterio modernista de Darío al mantener las tres unidades dramáticas y presentar una temática de índole “sentimental y personal” (31).

público burgués que, en definitiva, no persiguió un teatro de renovación artística sino una representación de índole nacional; es decir, el género chico, los sainetes, la zarzuela, entre otras herencias del siglo pasado, se adaptaron a elementos renovadores nacionales, evitando representar piezas extranjeras (104).

Por tal motivo, continúa Salaün, el teatro comercial se impone en el gusto del espectador, a diferencia de las cuestiones estéticas de las obras de Maeterlinck que termina por ser rechazadas; sin embargo, el espíritu por innovar se evidencia en los géneros tradicionales con las propuestas didácticas y de denuncia social del teatro realista bajo la fórmula de Ibsen, aunque solo consiguen el fracaso escénico y estético (parlamentos interminables y escenografía convencional) como las obras presentadas por Galdós, Benavente, Unamuno, Azorín y el joven Valle-Inclán³⁸ (110).

No obstante, Salaün advierte una ruptura “formal, estética y escénica” con el teatro burgués a partir del alejamiento con los aportes del realismo, la tendencia moral y pedagógica, el lirismo, y el lenguaje positivista (111). Este tipo de teatro, acorde con las propuestas simbolistas y la conglomeración de las artes del teatro europeo, no fomentó un enfoque nacional, mas bien se alejaba a un espacio irreal sin un contexto determinado. Según el autor, el aporte teatral se concentra en la percepción sensualista abierta a los sentidos por medio de lo rítmico y lo visual, sin la fijación descriptiva del naturalismo. Sin embargo, la remodelación estética del teatro español, en las formas internas y en el lenguaje acorde a los ribetes de Maeterlinck, fracasó producto de la incomprensión de la crítica, la poca convicción, la breve tentativa de los dramaturgos modernistas (el “Teatro de Arte” de Martínez Sierra, el “Teatro Artístico” de Benavente y Valle-Inclán), el aplauso de una minoría y la presencia infatigable de las compañías teatrales bajo el hábito comercial de las “masas” burguesas (113-114).

Consideramos también relevante el texto de Ángel Berenguer “Villaespesa: del simbolismo radical al teatro poético” (2004) respecto a la incorporación de la actitud

³⁸ La producción dramática de Valle-Inclán es compleja y extraordinaria. De acuerdo con Montero Reguera, en “Sobre la dificultad del teatro de Valle-Inclán: el caso de *Divinas Palabras*” (1991-1992), las primeras obras de Valle-Inclán no fueron ovacionadas por el público, incluso se demoraron en representarse debido al efecto lírico y que solo podían ser leídas: “era plenamente consciente de la dificultad de su teatro” (298). Esta tentativa evidencia la influencia europea de Maeterlinck y D’Annunzio, tal como lo señala César Oliva en “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán” (2002), quien señala que la estética dramática, que permanece en la posterior tendencia esperpéntica, empieza con la apropiación del simbolismo para conseguir un lenguaje poético frente a las medidas del teatro comercial. Acorde con Oliva, el teatro de Valle-Inclán está envuelta en un texto poético para ser representado: “Es una estilización que sirve al autor para impregnar al lector de todo el sentido y clima que quiere dar a su historia” (114).

simbolista en el teatro español. Considera que los dramaturgos españoles tomaron los siguientes valores dramáticos: expresar la visión interna con la figuración externa, la acción se centra en el conflicto interno (deseo y obligación); relacionar los modelos teatrales con las demás artes, así como el empleo de una conciencia social (204).

Berenguer evidencia las siguientes fórmulas literarias en la elaboración del verso en el teatro del arte: sobre la base de un lenguaje refinado o poético se debe describir el ambiente histórico o irreal, desarrollar una trama definida y enunciar un fondo ideológico y estético sobre las formas teatrales tradicionales (205-206). Así, el autor identifica una breve transición teatral desde el manejo de personajes conflictivos, con inquietudes internas y el uso de situaciones, en el teatro burgués de Benavente y Galdós, hacia una preferencia hacia lo estilístico desarrollado por Villaespesa (207).

Al término del artículo, Berenguer nos menciona la diferencia entre el modelo modernista peninsular y la tendencia del 98: aunque ambos rompen con el positivismo, los noventaiochistas pretendieron reformular los conceptos pasados con un sentido histórico, mientras que los modernistas españoles negaron el pasado para dar posibilidad a la creación estética y remover la actitud frente a la realidad: “la opción modernista en Literatura significó –al alborear el siglo- la transposición de una conciencia de ruptura radical con el pasado, mientras que el 98 materializó una conciencia reformista” (209-210).

Durante la crisis espiritual y política, y la inserción del modernismo en España, a inicios del siglo XX aparecieron tres expresiones teatrales: la comedia, dirigido hacia un público burgués, con diálogos ingeniosos, llenos de conflictos amorosos o con ideales sociales³⁹; el teatro poético, con elementos simbolistas, escrito en verso, configurado por la herencia romántica, con preferencia por lo histórico⁴⁰, tradicional y nobiliario de las colonias, y el estilo modernista, en el manejo del estilo o en la recomposición escenográfico (luces, decorado, etc.); y, el teatro cómico-costumbrista o “género chico” de arraigo tradicional, con estereotipos del ambiente popular. La mayoría de los

³⁹ Un valioso aporte en torno a la “cuestión social” en el teatro español lo ha realizado Francisco García en *El teatro social en España (1895-1962)* (1962), donde resalta los planteamientos de la problemática social en la reivindicación, la lucha de clases y la justicia social, concentrado en el papel dramático del pueblo (31).

⁴⁰ Un acercamiento interesante sobre el gusto por el pasado histórico español, específicamente la Edad Media, lo comprende “El teatro histórico modernista de inspiración medieval” de Cabrales Arteaga (1989). El crítico indica el interés de los dramaturgos por las leyendas históricas bajo la modalidad modernista evidente en la ambientación, la expresión preciosista, la imaginería, el retrato de una sociedad ideal en lo “bello” y lo “humano” y “el uso de una lengua literaria llena de artificios retóricos y poéticos, que intenta en ocasiones reproducir aspectos del habla medieval” (14).

dramaturgos asomaron las tendencias innovadoras, pero sucumbieron ante la falta de apoyo de las compañías dramáticas regidas a las necesidades del público convencional.

Este acercamiento al teatro español nos revela el intento por renovar las modalidades de creación dramática iniciado por la presencia modernista⁴¹. Santiago Fortuño Llorens, en “Jacinto Benavente (1866-1954) y el teatro modernista”, establece algunos elementos concernientes a un posible teatro modernista en España, los cuales contienen una estética del arte total (la intervención de la música y la poesía), fijación en la psicología o complejidad de los personajes, tanto en la forma y ser o la íntima significación del alma, sobre las situaciones dramáticas; la valoración del individuo en su abstracción, la oposición de la libertad frente a los convencionalismos rutinarios, y el interés en la técnica escénica consistente y descriptiva (93-95).

Podemos observar que estos elementos no distan demasiado del simbolismo teatral francés, mas bien responde a una aclimatación de las técnicas teatrales de Francia defendida por los modernistas españoles. Esto nos demuestra que la renovación del teatro, en el caso peruano, provino de las influencias de Francia e Italia, no de la intervención directa de España. En tal virtud, así como los poetas modernistas siguieron la tendencia simbolista y parnasiana francesa, los dramaturgos visualizaron la posibilidad dramática de dichas corrientes introducidas en el teatro europeo con la finalidad de romper con la estructura tradicional.

1.3.4 Reflexiones sobre la existencia del teatro modernista hispanoamericano

En *Teatro latinoamericano del siglo XX* (1961) de Carlos Solórzano expone un enfoque de conjunto sobre los vínculos teatrales de los países de habla hispana. Indica el autor que la presencia de cuatro “actitudes” sucesivas y simultáneas (la identificación de rasgos propios, la ambición de transponer el ambiente regional, la preocupación por descubrir las raíces dramáticas y tratar los temas y problemas de actualidad”), permiten

⁴¹ Frente a las primeras manifestaciones modernistas en España apareció una postura antimodernista que consideró a la nueva estética una tendencia nociva y perniciosa para las normas tradicionales. Serrano Alonso (1996) considera una brecha intelectual que aún permanece ignorada por la crítica, y que sería fundamental evidenciar las diatribas contra los rasgos innovadores y la imagen modernista: “el modelo parodiado es [...] siempre ridícula y fuera de lugar desde el punto de vista de los enemigos irreconciliables del modernismo” (380).

elaborar cuatro “estilos” atendiendo a la periodización social, a saber: “*el costumbrismo, el universalismo, el nacionalismo y el teatro de la posguerra*” (7).

Respecto a las tres primeras décadas del siglo XX, Solórzano afirma la trascendencia del teatro “costumbrista”, pues se registra el comportamiento cultural, el conflicto social y la búsqueda del “rasgo propio” de la identidad nacional; no obstante, esta modalidad carece de un contenido dramático ya que, al reivindicar al sujeto mestizo con cualidades o virtudes negadas en la colonia, demuestra poca veracidad (10). Esta tendencia sirve como “punto de apoyo” para las posteriores posturas dramáticas: “si estéticamente es el período que puede despertar menos interés en el lector, resulta indispensable conocerlo para comprender la posterior evolución” (10). El costumbrismo resulta indispensable por la expresión de libertad y la naciente problemática de lo regional: “es la idealización y la sublimación de personajes sacados de la realidad más inmediata, [...] la creación de personajes con quienes el público debe simpatizar por sus cualidades y no por el peso del conflicto que los doblega” (12-13).

La modalidad costumbrista varía acorde a la realidad de cada país. Respecto al Perú, Solórzano visualiza el aporte indiscutible de Manuel Ascencio Segura (quien incorpora al personaje mestizo y el acento indígena), el alcance regional de Pino Fajardo y la humorística representación local de Yerovi con *La de cuatro mil*; sin embargo, no encuentra un solo dramaturgo que aspire a una dimensión de aprobación semejante a lo alcanzado por los poetas modernistas (22).

La esquematización limitada de Solórzano apenas desliza una evidencia de variación en el estilo dramático. Así, en contraposición a la tendencia costumbrista, el crítico vislumbra el teatro “universalista” (1920-1940) cuyas nuevas fórmulas de creación internacionalizaron los temas, la preocupación por la composición dramática, el gusto por lo narrativo, la aberración por la anécdota burgués, la sutileza de los diálogos, el enfoque subjetivo y el culto por el acento lírico (26). Solórzano en vez de mencionar la herencia modernista en la inserción de la calidad poética en el teatro, considera determinarlo como una forma “de vanguardia” durante los últimos acentos del romanticismo⁴², generando “un abrupto cambio de rumbo, pues es el descubrimiento de

⁴² Para Pedro Henríquez Ureña (1964), el movimiento romántico promovió la búsqueda de una expresión original que repercutió en el teatro hispanoamericano. La influencia de Víctor Hugo con la traducción de *Hernani* y la aparición de la tragedia romántica *Don Álvaro del Duque de Rivas*, aparece el primer drama romántico en Santo Domingo titulado *Don Pedro de Castilla* (1838) de Francisco Javier Foxá. Sin embargo, considera que las obras de la época del argentino Ventura de la Vega y la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda no son románticas por preservar la “lógica clásica”. A pesar de reconocer la

las nuevas ideas y el propósito de insertar su obra dentro de las líneas generales del teatro universal” (36).

Posteriormente, en un breve artículo titulado “La ausencia de un teatro modernista en Hispanoamérica” (1966), Mireya Jaimes-Freyre negaba la presencia de un teatro modernista en la historia literaria hispanoamericana: “los modernistas que escribieron poesía y cuentos cortos, y hasta novelas, nunca escribieron teatro” (152). La superficialidad de este estudio conllevó a que la crítica admitiera la ausencia de dicha expresión artística.

Beatriz Risk (1987) reconoce el criterio cronológico en la elaboración de los autores y las obras dentro de ciertas categorías literarias para dar continuidad cultural del teatro latinoamericano. Apoyándose del esquema generacional de la producción teatral del siglo XX, menciona la presencia de la generación realista (1890-1920), vanguardista (1920-1950) y “actual” (1950-1980). Referente a la generación realista, en la que participan naturalistas y costumbristas, considera que “inició el teatro latinoamericano de expresión y presencia propia” bajo la tendencia modernista, lo cual permite visualizar la perspectiva del hombre criollo en el escenario (88).

A pesar de aseverar la presencia ineludible del modernismo en las piezas teatrales, Risk no amplía el término de “modernismo” en las piezas teatrales, mas bien considera que luego de la nota característica en toda América Latina del teatro romántico-costumbrista a fines del siglo XIX, en forma de comedia o sainete, aparece la generación realista que se ha estudiado bajo la rúbrica del “modernismo” por la prominencia al “género poético” y la profusión del “indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano”, entre otros (97). Este teatro realista, que no se desarrolló plenamente, se convierte en el espejo de la sociedad con acentos regionales, con tendencias contestatarias sin romper el orden establecido o “acondicionamiento social” lo cual conlleva a la destrucción del personaje, y el intento de utilizar el género dramático para explorar la realidad con un “sistema estético coherente” (98-99).

sensación genuina y el sabor local de Felipe Pardo y Manuel Ascencio Segura, quienes mantuvieron la tradición de la comedia colonial con rasgos clásicos, según Henríquez, los dramaturgos de las metrópolis no alcanzaron el reconocimiento requerido: “Es de lamentar que el teatro decayera hasta llegar a desaparecer justamente por esta época en la América hispánica” (122). Posteriormente, a fines del siglo XIX, las ciudades “tuvieron que contentarse con las representaciones de las compañías teatrales y portuguesas [...] nuestros autores se representaban de vez en cuando -con poco entusiasmo, cuando no con hostilidad mal encubierta- por las compañías europeas” (180).

“Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot” (1987) de Rosa Sarabia registra la presencia del modernismo en el teatro hispanoamericano opacada por la poesía. Brevemente, la autora señala un periodo elástico del modernismo teatral que abarca desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los años treinta del siglo pasado. Así, considera a *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* (1898) de Darío y *El Pierrot negro* (1909) de Leopoldo Lugones obras pertenecientes al modernismo.

Sarabia manifiesta el interés de Darío y Lugones por retomar la figura de Pierrot de la *Commedia dell'Arte* e introducir las consideraciones modernistas. En la pieza teatral de Darío se presentan las siguientes características modernistas: la incompreensión del personaje poeta soñador, conflictivo, contradictorio, desvalorizado y victimizado ante la sociedad burguesa; el recurso de la sinestesia que fusiona lo emocional y lo visual; el uso de la ironía y la antítesis o una contradicción interna; el espectáculo dentro del teatro que distorsiona la realidad; y la degradación moral (77-78).

Respecto a la obra teatral de Lugones, Sarabia evidencia también las siguientes características renovadoras: los accesorios e iluminación del decorado como sistemas de signos, la aparición de la luna, símbolo de belleza; la reunión de música y danza; la adjetivación espectral en la descripción y el personaje artista que posee una responsabilidad con la sociedad (79-82).

Las obras teatrales de los poetas modernistas evidencian el manejo del lenguaje poético, enriquecido con “recursos poéticos como la metáfora, el símil y la antítesis”, la “incorporación de personajes fantásticos” en el ambiente irreal, el misterio y la magia, la confluencia de “los sistemas sígnicos diversos” (la música, la danza, la mímica, la iluminación, etc.); es decir, “elementos útiles a la nueva estética: antirrealismo, humor, símbolos de pureza imaginativa, sensualidad y poética universal” (83).

Una idea contraria lo impuso Guillermo Schmidhuber en “El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión” (1989). El autor inicia la disertación consultando si existió un teatro compuesto por “el sentir y el estilo” literario modernista o si aparecieron piezas dramáticas sin los elementos de dicho arte. Encuentra ciertos rasgos del teatro europeo a fines del siglo XIX como el gusto por la poesía romántica teatral de Zorrilla, la fascinación por la tendencia realista naturalista de Zola y de Dumas, el interés por el romanticismo lírico de D’Annunzio, la fijación por lo social de Henrik Ibsen y el simbolismo poético enunciado por Maeterlinck, los cuales fueron asimiladas sin intento de renovación por el teatro hispanoamericano en el tránsito al

siglo XX, y solo observa ciertos matices de búsqueda en el uso de la luz, el sonido tecnificado, la perspectiva social y el lenguaje local (163).

Schmidhuber revisa cuatro textos dramáticos de José Martí que la crítica ha dejado de lado. A diferencia de *Abdala* (1869), pieza dramática en versos endecasílabos, centrada en la muerte romántica del héroe libertador; *Patria y libertad-Drama indio* (1895), dotado de un tono romántico; la trama simple de *Amor con amor se paga* (1875), cuyos elementos son el lenguaje armónico y el desprecio por la baja escritura del drama; *Adúltera* (1872) anuncia la corriente simbolista (trasciende la expresión del ser, por encima de lo material, en lo mágico y lo misterioso), sendos monólogos, personajes que aparecen y salen a gusto del escritor, y rigurosidad estilística del lenguaje donde “el poeta modernista parece asomarse por momentos” (165). Los rasgos mencionados colocan a Martí en un posible dramaturgo modernista, pero sin una presencia posterior de igual magnitud.

Para el crítico, desde la publicación de *Azul* hasta ante de 1920, en un periodo de eventual acercamiento al sector rural y al progreso moderno, el teatro hispanoamericano no evidencia una estética modernista (que curiosamente sí apareció de manera tardía en las composiciones de Enrique Larreta). En vez de un teatro conducido por el devenir del modernismo, en los primeros años del siglo pasado se mantuvo los aportes del costumbrismo español. De esta manera, concluye señalando lo siguiente:

Definitivamente no existió un teatro modernista dentro del movimiento de este nombre en Hispanoamérica. Los dramaturgos y el público decidieron en aquellos años mirar al pasado y llevar a la escena el longevo romanticismo y el fácil costumbrismo. [...] La narrativa y la poesía modernista fueron el detonador que abrió hace un siglo las letras américo-hispanas al mundo; el teatro se quedó a la zaga [...] El modernismo fue una oportunidad y un riesgo: la poesía y la narrativa los vislumbraron y apostaron para ganar; el teatro no vivió ese riesgo al vibrar en demasía con los movimientos del teatro europeo, sin encontrar el camino avistado de Martí de un teatro *extraño en la forma y real en la esencia*.” (171)

En el artículo “El teatro modernista de Leopoldo Lugones” (1993), Erminio Neglia asegura la presencia del modernismo en el teatro desde la coexistencia con el realismo hasta la interacción con otras tendencias teatrales en 1925. El cuadro del modernismo es amplio: “Es importante precisar que se escribieron obras modernistas después de esa fecha. El modernismo no muere en 1925; su influencia se seguiría sintiendo muchos años después” (549).

Bajo esta modalidad, resulta curiosa la incorporación del peruano Percy Gibson Parra con *Esa luna que empieza* (1946) dentro de la larga lista de obras influidas por el

modernismo (preferencia por lo arcano, la visión interior y la sugestión), aunque evidencia la presencia de otras tendencias. De modo general, si bien no siempre aparece el preciosismo poético parnasiano-simbolista, el modernismo teatral, en su típica voluntad de estilo, siguió explorando nuevos senderos en el arte escénico” (550).

Con la finalidad de determinar el aporte del modernismo al teatro, Neglia evidencia ciertas características en el teatro de Lugones a partir de la influencia recibida de la *Commedia dell'Arte*: el alejamiento del realismo, la fantasía con sensibilidad, el esteticismo, el humor y la simbología, y la compleja personalidad de Pierrot. Estas tendencias permitieron la experimentación teatral como el recurso embrionario del teatro dentro del teatro o las máscaras yuxtapuestas en el escenario (551).

Neglia determina *El Pierrot negro* de Lugones una pieza “típicamente modernista en el ambiente fantástico que recrea” en conjunto con “todas las artes: mímica, color, danza, en un todo armónico y sumamente teatral” (552). Asimismo, que también *La copa inhallable* evidencia una escritura en verso con un lenguaje “típicamente modernista, de refinamiento estilístico; predomina lo sensorial, se usan sinestesias y se toman licencias en acuñar epítetos nuevos y crear imágenes de mucha sensibilidad” (553). Desde el enfoque esteticista, manifiesta el autor la recreación de temas y ambientes generadores de belleza, “la postura antimaterialista”, “el tema del arte” y “la nota antiburguesa del poeta” (554).

Neglia evidencia también el recurso de “la mezcla de teatro y vida” como un aspecto novedoso de la magia teatral modernista, pues en *Los tres besos* se pide al poeta una comedia y al término se revela que el autor es “Leopoldo Lugones, Doctor en Lunología”. De allí que se evidencia “un afán de experimentación y una preocupación por la forma” (554). Un rasgo general de las obras de Lugones corresponde a la imagen de la luna “fuente inagotable de inspiración” modernista. Bajo el tinte romántico, la imagen de la luna transporta al poeta en un ambiente mitológico y a un mundo clásico, así como el manejo de imágenes visuales de luz y semioscuridad (555).

Con este acercamiento a las piezas dramáticas de Lugones, Neglia afirma la existencia del teatro modernista en Hispanoamérica y determina las siguientes razones por las que se ha indicado su ausencia: 1) los insuficientes estudios, 2) el aislamiento de los autores y 3) la precaria condición teatral apegado a los moldes tradicionales. El afán renovador producto de los cánones modernistas, señala Neglia, “es el primer esfuerzo dramático moderno por introducir la fantasía, el ensueño, el misterio y la poesía”,

además “el recurso del teatro dentro del teatro, la mezcla de realidad e ilusión, la estética” y “el concepto de teatro como juego y no como realidad” (555).

Un interesante aporte al diálogo crítico del teatro modernista lo ha desarrollado George Cole en “En busca de Talía y de Melpómene. ¿Existe el teatro modernista?” (2009) Notifica el mínimo interés de la crítica especializada por el discurso teatral, a diferencia de las investigaciones en torno a la poesía y la narrativa. Cole afirma la existencia de piezas dramáticas modernistas en el tiempo de insurgencia del modernismo, pues aprecia una variedad de elementos poéticos en los fragmentos de obras dramáticas. Registra el uso del ambiente sensible, fantástico, colorido, mitológico y clásico; el manejo musical y refinado del verso (uso de la sinestesia y la creación de epítetos), la expresión de lo sensorial frente a la postura materialista (predominancia de los sentidos más que la razón), la evocación de lo estético en el arte, la reacción contra el teatro comercial, la interacción del mundo real con lo escénico, elementos modernistas en *El Pierrot negro*, *Los tres besos* y *La copa inhallable* de Leopoldo Lugones; y el posicionamiento de la literatura como base de la cultura, en el drama histórico-poético en verso de *El Grito de Lares* de Luis Lloréns Torres.

Asimismo, el crítico determina cinco modalidades del teatro modernista, teniendo en cuenta los aportes de la producción dramática de los españoles Valle-Inclán, Villaespesa, Machado y Benavente, a saber: 1) poético (con temas históricos y legendarios, escritos en versos), 2) impresionista (cuyo interés es por la realidad interna, no externa), 3) no escrito en verso (elementos trágicos, cómicos, lírico), 4) y subconsciente (a modo de acercarse a una realidad imaginativa e ilusoria). George Cole añade 5) el uso del misterio y el exotismo (ambiente agradable a los sentidos, colorista, posición cosmopolita, sensualidad). Dice Cole: “al igual que la poesía modernista, no es una producción dirigida a las masas, sino para ciertos círculos intelectuales, es por eso que quizá no tiene tanto éxito y no ha generado interés”.

En ese sentido, Cole enfatiza la existencia de un teatro modernista por parte de escritores pertenecientes al mencionado movimiento⁴³. La creencia de la nulidad o poco éxito de las piezas dramáticas de tal índole, indica el crítico, se debe a que las piezas

⁴³ Esta afirmación es respaldada por varias declaraciones: una momentánea aparición a modo de sesgo modernista en el teatro (Dauster, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano*. México: Ediciones Andrea, 1973); el apego al corte exótico, evasivo, fantástico (Gálvez, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Editorial Taurus, 1988), la presencia del teatro modernista en simultaneidad con el realismo hasta 1925 y la vigencia con nuevos estilos dramáticos (Neglia, Erminio G. “El teatro modernista en Hispanoamérica”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17, 1993: pp. 549-556).

modernistas estaban dirigidas “a unas minorías intelectuales, [...] y como consecuencia se considere sin valor la producción perteneciente a esta corriente. Lo que no se puede es negar su existencia...”

Concepción Reverte Bernal (2006), convencida de que los artistas de Vanguardia han renovado la cultura en el ámbito literario de la poesía para luego pasar a la narrativa, establece que en el género teatral se rompe con la tendencia realista y naturalista decimonónico. Para Reverte Bernal, las primeras expresiones de innovación no son modernistas, sino de Vanguardia, a pesar de que los escritores labraron otros géneros e incentivaron a novedades teatrales. De manera radical, considera esta etapa la confluencia “tanto el salto al teatro comercial de dramaturgos experimentales como la aparición de otros nuevos” (13).

Por último, Alberto Acereda (2011) sostiene que entre los años de 1890 y 1910 se representan obras adscritas a diversas tendencias estéticas y culturales adscritas a los gustos decimonónicos desde la tendencia costumbrista hasta el realismo. Sin evidenciar un nutrido corpus teatral modernista, el autor intenta vislumbrar ciertas líneas definitorias en la obra dramática de Lugones que “constituye una obra experimental, casi de ruptura, una burla lugoniana al lirismo sentimental y un adelanto a lo que llegará después con las vanguardias” (185).

Según Acereda, las piezas teatrales de *Lunario sentimental* muestran un interés por temas diversos y convergentes acorde a la dimensión cosmopolita y escapista del Modernismo: “el arte, el erotismo, la espiritualidad, el ocultismo, lo mitológico” así como “lo fantástico, lo imaginario o lo misterioso, aspectos asimismo visibles en la prosa de Lugones y de buena parte de los autores modernistas” (194). Un detalle favorable concierne el cuidado por el lenguaje artístico, un logro dramático comparable con lo poético. Por tanto, solo en el caso de Lugones, “sí cabe hablar de un teatro modernista que favorece la mejor comprensión artística y estética del Modernismo en su totalidad y particularmente de su obra”.

El constante debate respecto a la existencia del teatro modernista en Hispanoamérica constituye una de las investigaciones más innovadoras que de manera gradual se vienen desarrollando. Las diversas expresiones críticas confirman la presencia de elementos innovadores en las obras de escritores representativos del modernismo. Ante ello, resulta importante examinar la labor de la crítica especializada en torno a la producción teatral peruana en los años respectivos al modernismo.

1.3.5 Aproximaciones al teatro peruano durante el modernismo

A inicios del siglo XX, el público limeño mantuvo el interés por el espectáculo cultural del teatro con el ánimo de consolidar dicha actividad fecundado en el siglo anterior⁴⁴. No obstante, este entusiasmo se vio opacado por la mayor presencia de compañías teatrales extranjeras que inquietaron el gusto por una cartelera similar a la española (el drama, la comedia, la ópera italiana y el género alegre o la zarzuela)⁴⁵. La superioridad económica, la presencia artística de grupos hispanos y la poca exigencia de calidad del público espectador lograron suspender la creciente prosperidad de los autores nacionales, lo cual mantuvo en el recuerdo las ovaciones producidas por los costumbristas Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura.

La preferencia criolla por la comedia de costumbres al inicio de la república, cuyo propósito fue el alejamiento del aliento español y la búsqueda de expresiones nacionales bajo la temática local, con cierto matiz político y festivo, y recubierto con un tono sarcástico e irónico con un interés moralizante, se consolida hasta el término del S. XIX⁴⁶. Esta predisposición de estilo neoclásico y, paradójicamente, costumbrista se cultiva con efervescencia en la forma pulcra de la versificación y la perspectiva crítica sobre la sociedad popular limeña. El recuerdo de Pardo (de censura al mestizaje y

⁴⁴ Desde la gesta emancipadora y las jornadas independentistas, el teatro asimiló los ideales políticos y sociales y las emociones colectivas del pueblo limeño. Ugarte Chamorro (1974) menciona que las diversas composiciones e interpretaciones realizadas por artistas peruanos y americanos (loas, dramas, comedias, alegorías, marchas, canciones, himnos patrióticos) contienen un fervor nacional: “convertido, así, en conmovida caja de resonancia ciudadana, en venerable santuario de patriotismo y en ardoroso corazón cuyos latidos repitieron fielmente los del inmenso corazón del nuevo Perú libre” (XI).

⁴⁵ Cecilia Moreano, en el prólogo a *Teatro Completo* (2007) de Felipe Pardo y Aliaga, detalla que aparecieron pocas piezas teatrales de autores locales tras la Independencia; en cambio, hubo una creciente presencia de representaciones del teatro español, incluso las obras francesas, italianas, inglesas o alemanas se adecuaban al procedimiento teatral hispano antes de la puesta en escena. Este “cosmopolitismo” aparente se constituía en “adaptaciones -más que de traducciones- realizadas por escritores españoles” (13). Aunque Pardo y Segura renuevan la cartelera peruana con tramas limeñas, las compañías extranjeras siguieron apostando por el teatro europeo bajo la estructura española en la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con Emilio Carilla (1958), el repertorio teatral hispanoamericano manifiesta la preferencia de Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Ventura de la Vega, Zorrilla, Bretón de los Herreros, Shakespeare, Schiller, Quintana, Moratín, etc. (41). Y como lo menciona Sánchez (1987), el Perú se ve influenciado por el teatro español, francés, inglés y alemán, siempre a través de España (209).

⁴⁶ La producción teatral se mantuvo antes, durante y después del impacto de la Guerra del Pacífico a fines del siglo XIX. Rubén Quiroz (2009) sugiere que la textualidad alegórica de los diversos dramas ofreció reformulaciones sobre la idea de nación republicana: la invasión de Chile descentró la capital virreinal de Lima y lo reconfiguró como subalterna, dando paso a la inserción de una “genealogía peruana no criolla” (14). Luego, crece un movimiento teatral en quechua que reivindica las glorias pasadas.

prejuicio cultural de la naciente república) y Segura (de tendencia satírica y crítica criolla) resonará, sobre todo este último, hasta los primeros años del siglo XX⁴⁷.

La poca capacidad y baja calidad teatral de la generación romántica y realista, no determinó una dramaturgia original. Por ello, ante la preocupante crisis de la actividad teatral, los dramaturgos limeños intentan revitalizar el teatro nacional mediante la captación costumbrista del entorno local e instaurar el carácter de los tipos nacionales. Sin embargo, en medio de una notable presencia modernista en las letras peruanas, el teatro también debió encontrar una alternativa para desarrollar una renovación artística.

La crítica no demuestra un claro interés por determinar si el modernismo afectó, aportó o renovó la composición teatral peruana. A diferencia de las sendas investigaciones al verso y la prosa de la época, no revisan con profundidad los distintos discursos dramáticos de las primeras décadas del siglo XX y solo encontramos enfoques generales en torno al proceso dramático adecuados al conocido marco temporal modernista (1888-1919) para precisar dicha problemática.

En *Rumbo literario del Perú* (1947), Carlos Miró Quesada Laos resalta la dedicación teatral del círculo literario criollo tras la guerra con Chile; no obstante, considera que el teatro peruano, en los primeros años del siglo XX, resurgió de manera sintomática, pero pasajera. Según el autor, las diversas puestas en escena mantuvieron la moda romántica y el “afán costumbrista” con el propósito de establecer lo nacional y lo peruano, “como si regresaran a los tiempos de Manuel Ascencio Segura” (261)

Para Aurelio Miró Quesada, en el “Prólogo” al *Teatro peruano contemporáneo* (1948), después de la notable vocación literaria de la generación romántica no apareció una contundente tendencia teatral. La indiferencia del público, la escasez de compañías nacionales y las pocas representaciones de obras peruanas fueron elementos que limitaron la resonancia de los esfuerzos solitarios. Según el crítico, un esfuerzo laudable sería la iniciativa de Valdelomar, a quien considera precursor del “nuevo teatro”, al incorporar la calidad artística y una sensibilidad alejada de lo local en *Verdolaga* (12).

Asimismo, “Notas sobre el teatro peruano contemporáneo” (1950) de José A. Hernández conforma un acercamiento integral del teatro desde finales del siglo XIX. El

⁴⁷ Luis Alberto Sánchez (1964) destaca del “fundador del teatro peruano” la superación de una trama ética y amena, el empleo del lenguaje popular “sin desdoro” y el deleite del verso pese al descuido formal. Frente a los académicos y románticos, “Segura representó algo insobornable e intransferible: la gracia, la genuinidad, la sana intención y el buen humor, nada de eso reñido con una amena literatura y un movimiento escénico vital” (11). Sánchez (1987) considera, además, que esta intención por definir lo nacional determinó el “desborde verbal” durante el empuje romántico (210).

autor se centra en la presencia del teatro español y del extranjero, debido a la afición del público por el estilo costumbrista, y, entre los dramaturgos a inicios del siglo XX, ensalza a Leonidas Yerovi, el “restaurador del teatro nacional”, porque “juega y ríe con perfiles netamente criollos” en dramas cubiertas de tensión sosegada y de reflexión popular. Según Hernández, “Yerovi dejó tras él no solo las bellas páginas de sus versos y sus comedias, sino la esperanza de un futuro mejor para el teatro peruano” (70).

Un aspecto interesante recae en la breve observación de Hernández en torno a la tentativa teatral de Abraham Valdelomar, pues en vez de evidenciar una tendencia costumbrista encuentra una notoria influencia de las obras de D’Annunzio. No obstante, el intento de renovación dramática de Valdelomar, conforme a los impulsos poéticos en *El Vuelo* y *La Mariscala*, así como el manejo inquietante del dolor humano y el lenguaje poético en *Verdolaga*, fue “desgraciadamente fugaz” (71-72).

Según José Hesse Murga, en su prólogo al *Teatro peruano contemporáneo* (1963) titulado “El teatro en el Perú”, durante los primeros años del siglo XX, la “falta de estímulo” de los “aislados esfuerzos individuales”, frente a las dificultades para la representación de sus obras, y la indiferencia del público limeño por los espectáculos teatrales no permitieron el desarrollo de una continua actividad del teatro peruano (10).

En *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú* (1965), Luis Alberto Sánchez coloca la siguiente sentencia: “La existencia del teatro de un pueblo implica cierto plausible desenvolvimiento cultural, más allá de los escuetos géneros lírico y épico. Es resultante, no punto de partida” (T.I, 117). Con esta aseveración, el crítico reconoce la trascendencia de la expresión teatral como producto del desarrollo cultural por encima de los demás géneros literarios.

Más adelante, Sánchez manifiesta la instauración de una crisis teatral en los años referidos a la influencia modernista. Esta interrupción productiva del teatro fue motivado por las cualidades del sujeto moderno: la desmedida intuición, el interés por el espacio selecto, el desprecio por lo popular y la preferencia por lo personal. Estas condiciones produjeron una restringida interacción entre el escritor y el público, dejando como único modo de representación el enfoque costumbrista:

Con pocas excepciones, el teatro no tuvo en este período la importancia que en los anteriores. [...] Quizá en ello influyera el tono univ[er]sitario, en lo que se pretendió revestir a la literatura, y cierto velado desdén a todo lo popular. Además, los autores, demasiados imbuidos de su importancia personal, no atinaban cómo trasmitirla a otros personajes, hijos de su fantasía, pero de todos modos, diversos a ellos mismos. Quizá este implícito narcisismo explique algo que no ha sido aclarado aún, ni someramente (T. IV, 1240-1241).

Entre los escritores de inicios del siglo XX, señala brevemente el tanteo teatral de Chocano por las veleidades del “verbalismo desmedido”, los “innumerables monólogos” y las incesantes explicaciones; el triunfo de Yerovi por el elemento criollo en los cuadros festivos y humorísticos; el “éxito folklórico” de *El cóndor pasa* de Julio Baudouin; el temperamento fantástico de Manuel Bedoya con *La ronda de los muertos*; y el amplio bagaje dramático de Felipe Sassone (T.IV, 1241-1243).

“El teatro nacional no resurge sino en 1916, mediante la concertada acción de autores jóvenes [...] ganosos de incluir un sector nuevo a su usado repertorio decimonónico” (T.IV, 1244). Esta afirmación, sin embargo, termina por ser refutada: “En realidad, el género prospera muy poco [...] no había logrado emanciparse de ciertos latiguillos del siglo anterior” (T.IV, 1386). Sánchez no aprecia un progreso artístico ni la existencia de una clara renovación dramática con componentes modernistas, solo menciona el tono costumbrista de *Apuntes limeños* de Guzmán y Vera y *Los chololos* de Ruete García; el fracaso de *Las Tapadas*, pese al elegante verso de Mariátegui y el dominio escénico de Baudouin; el infortunio de *La verdad de la mentira* de Juan Parra del Riego, y el intento a la escena de *La Mariscala* y *Verdolaga* de Valdelomar.

Más adelante, en *Nueva Historia de la Literatura Americana* (1987), en comparación con la predominante posición teatral de los demás países latinoamericanos, Sánchez reconsidera un cierto progreso dramático a partir de 1914 y 1916; además, vuelve a resaltar las comedias de Sassone; la imaginación de Bedoya; la tendencia irónica y musical de Yerovi; las “cuestiones indígenas” del drama musical *El cóndor pasa* de Baudouin; el trabajo versal de Mariátegui en *Las tapadas* (392).

De acuerdo con Sánchez, el ligero avance de las compañías teatrales se debió a al enfoque financiero relacionado con el éxito de piezas extranjeras dirigido al público espectador. Asimismo, el crítico indica la limitada disposición local de algunos dramaturgos: “El autor o se resigna a escribir revistas, pasos de comedia sobre episodios del instante o debe conformarse a escribir teatro para ser leído” (456).

Una interesante mirada acorde a los asuntos del teatro peruano lo realiza Estuardo Núñez en el tercer capítulo titulado “El Teatro” en *La literatura peruana en el siglo XX* (1965). El crítico considera que la modalidad del género teatral le permitió a los poetas, “de selecta estirpe” lírica, comunicar las propiedades de la humanidad y plasmar una secuencia social de trascendencia: “Allí, los medios de expresión son más vastos y los recursos del oficio más eficaces” (60).

Sobre la creación dramática en las dos primeras décadas del siglo XX, Núñez avizora dos direcciones de baja calidad artística: el drama romántico y la comedia costumbrista, ambas bajo la innegable expresión y trascendencia criolla, la cual produjo “con pocas excepciones, únicamente un teatro ligero, intrascendente, superficial, incurso dentro de la sub-literatura, con sentido doméstico y no siquiera regional. [...] Podría decirse que entraron luego en este siglo a una pendiente de liquidación” (61). Entre las obras de corte costumbrista rescata *La Fuente, diputado* de Luis Góngora, *Las tapadas* de Mariátegui y el boceto dramático de *El cóndor pasa* de Baudouin.

Lo revelador, en este apartado, constituye el reconocimiento de Núñez por el impulso de una innovadora representación denominado “teatro poético” o “teatro de ideas”, debido al empleo del lirismo, cuyo esfuerzo inicial estarían en *El vuelo*, *La Mariscala* y *Verdolaga* de Valdelomar, y el intento poco escénico de *Holofernes* (1931) de V.G.C. Según Núñez, aunque se formularon juicios sobre “el exceso de la palabra poética y de la retórica” en “desmedro de la misma acción”, el teatro poético posee “el mérito de haber creado la inquietud por formas nuevas de teatro, a veces de poca acción y nada escenificables, pero en todo caso mostrativas a nuevas posibilidades” (63).

En “Poesía y realidad social en el teatro peruano contemporáneo” (1972), Carlos Suárez Radillo establece la trayectoria teatral a partir de la inserción tradicional española del drama y la comedia en la colonia. La finalidad del teatro fue didáctica (alecciona las buenas costumbres e inspira la fe cristiana), social (expone la injusticia) y recreativa (distráe) dirigida no solo a los sectores letrados, sino al pueblo entero (256).

El teatro peruano, dice Suárez, alcanza su auge artístico con dos tendencias representativas del siglo XIX: 1) lo popular del ambiente criollo y mestizo, las costumbres y los personajes “tipo”, elaborado por Segura; y 2) la grandilocuencia hispánica impartida por Pardo. Así, “En contraste con la gracia y agilidad del teatro de Segura, el de Pardo y Aliaga se caracteriza por largas parrafadas, aunque su pintura de las costumbres fue tan acertada y su sentido satírico tan depurado...” (257). En efecto, la visión costumbrista de Segura consiguió el elogio del grupo popular, mientras la versión local con conciencia estilística de Pardo fue aplaudida por la élite letrada.

Instaurado el teatro costumbrista, según Suárez, la simpatía por la tendencia romántica emergió en los alusivos ataques contra la restricción expresiva de las autoridades. A inicios del siglo XX, el aporte social y poético sigue elaborándose en forma y contenido con la tradición estilística del siglo anterior, dejando de lado la

presencia del modernismo en las composiciones teatrales. Así, el “intento sin éxito” de Chocano y el teatro “local, aunque no nacional”, lleno de humor de Yerovi, evidencia la inexistencia de un teatro vinculado con la época: “El siglo XIX se alarga y extiende sus tentáculos asfixiantes sobre la producción teatral, cuyas formas y contenidos no consiguen ser propiamente del siglo XX” (258).

En el capítulo dedicado a “El teatro hispanoamericano del siglo XX” de la *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (1997), Giuseppe Bellini considera que pese al desinterés por el teatro, a diferencia del gusto “hacia la poesía y la prosa”, “nunca se dejó de lado la representación escénica” (625). En un periodo donde imperaba la antipatía por la tradición española, los dramaturgos asimilaron una postura romántica para enfrentar los problemas sociales y la libertad de expresión; incluso decidieron imitar el modelo teatral italiano, pero no consiguieron una resonancia artística original.

Respecto al teatro peruano, Bellini no encuentra una figura resaltante en los primeros años del siglo XX. Solo se restringe a señalar el exilio de Sassone a España⁴⁸, la desconcertante pieza la *Ronda de los muertos* de Bedoya, los cuadros de una sociedad compleja de Yerovi y, curiosamente, distingue el compromiso del grupo “Colónida”, liderado por Valdelomar, de renovar la producción dramática tradicional: “el teatro peruano empieza a recibir una influencia beneficiosa que lo saca de los moldes a los que se veía contenido hasta entonces” (634).

Por otro lado, en “Aportes y limitaciones del modernismo”, capítulo perteneciente a *Historia General del teatro en el Perú* (2001), Aída Balta Campbell advierte la autonomía del modernismo en la expresión literaria por haber atenuado la falta de autenticidad y la búsqueda de una identidad nacional. Desacreditando la generación arielista que inculcó el estilo europeo en la cultura hispanoamericana y privilegió a un sector aristocrático para el derrotero político, Balta avala la postura intelectual modernista porque determinó una renovación literaria (163).

De acuerdo con Balta, en un ambiente cultural establecido por las compañías españolas que no invertían en piezas nacionales, por no presentar una temática de carácter universal, la fascinación del público por otros espectáculos (corrida de toros, circos, zarzuelas y operetas) y la indiferencia de la crítica, la renovación teatral se

⁴⁸ Para indagar sobre la huella biográfica de Felipe Sassone en el Perú y España, recomendamos el artículo “Felipe Sassone (884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano” (2011) de Juan Cantavella. El talento teatral de Sassone, según el autor, se debió a las representaciones permitidas por las estrechas relaciones con las diversas compañías teatrales, los actores y al aplauso del público (252).

concentró en los textos de Chocano y Yerovi “quienes llevaron al teatro cierta cantidad de oxígeno para emprender nuevas aventuras” (163).

Para Balta, el teatro de Chocano se caracteriza por la inquietud primitiva de la conciencia, la pasión universal de la condición humana y la apasionante furia sarcástica en *Sin nombre*, *El nuevo Hamlet* y *Duelo a muerte*, obras que fueron opacadas por la extensa producción poética del mismo autor (164). En cuanto a Yerovi, evidencia el estilo creativo y humorístico, la fluidez del verso rimado y la visión lleno de humor e ironía de las escenas criollas en *La de cuatro mil*, *La salsa roja* y *Tarjetas postales*, los cuales lo conllevó a ser el dramaturgo más representativo de la época (165).

Un dato interesante lo señala Campbell en el capítulo denominado “La Vanguardia”, en donde asegura el surgimiento del modernismo con la presencia de Valdelomar, autor de la tragedia pastoril *Verdolaga* al estilo de D’Annunzio, quien contribuye a la formación de “Colónida”, grupo que carecía de un rumbo estético definido, pero que motivó a una renovación mediante el rechazo a lo superficial y lo retórico, y el acercamiento de lo provincial (167). Con estas referencias, la visión de Balta sugiere la existencia de una ruptura y renovación artística durante el modernismo, mas no establece la presencia de un teatro elaborado por elementos modernistas.

Una significativa aproximación a las composiciones dramáticas a inicios del siglo XX lo ha realizado Ricardo Silva-Santisteban en el quinto volumen de la *Antología general del teatro peruano*. Allí establece, de manera general, que las piezas teatrales aparecidas en el siglo XX son menores a comparación del siglo anterior debido al bajo estímulo artístico y las dificultades económicas para la representación, pues se consideraba la puesta en escena un “lujo social” y no una “necesidad cultural”⁴⁹.

En el sondeo de las obras más representativas de las primeras décadas, menciona la renovación del teatro costumbrista con el logro intuitivo de los diálogos y la representación social de Yerovi; la desconocida faceta teatral de Albújar con *Desolación*, drama que incorpora ecos simbolistas; y *Verdolaga*, tragedia incompleta de Valdelomar en donde configura lo simbólico en una naturaleza de muerte y la incorporación de un “lenguaje popular” con “parlamentos enojados de la más fresca poesía en una prosa deslumbrante y con un desarrollo natural de la acción” (XIX).

⁴⁹ En la “Introducción” del Tomo IV, correspondiente al *Teatro de la República (Siglo XIX)* de la mencionada antología, Silva-Santisteban deja establecido la influencia de la visión costumbrista, el influjo romántico y la tendencia realista, los cuales no permitieron un realce teatral al término del siglo XIX: “El arribo al siglo XX en nuestro teatro se produce, pues, sin pena ni gloria” (XIV).

Además, Silva-Santisteban distingue a *Holofernes* de V.G.C. como un texto modernista a pesar de no encontrarse dentro del rango temporal. El crítico resalta, por encima del ligero argumento y los personajes verosímiles, la pulcritud estilística de la prosa modernista percibida en los diálogos, ya que “logra con *Holofernes* lo que no lograron otros escritores coetáneos modernistas” (XX). Esta obra, por tanto, lo considera un modelo ejemplar para determinar un teatro peruano modernista.

En *Apuntes para una historia del teatro peruano* (2007), el dramaturgo Juan Rivera Saavedra revisa la constante y prolífica actividad teatral en los distintos períodos socioculturales. Respecto al periodo en que ponderó el modernismo, aprecia que la tendencia realista promovió una deliberada recepción del dogma moral y racional de la corriente filosófica positivista.

Alejándose de este enfoque, Saavedra considera a M.G.P el escritor abanderado del realismo dramático, comenta el fracaso teatral de Mariátegui y elogia el “breve paso hacia el modernismo” de Valdelomar con su inconclusa pieza *Verdolaga*. Esta obra, siendo una “tragedia pastoril localizada en los Andes”, posee un “intenso contenido lírico, lleno de alusiones a la fatalidad, el tiempo y la muerte [...] locura, sueños, dolor y angustia” (100), elementos que aparecerán en el teatro contemporáneo. De esta manera, Saavedra no descarta la existencia de un teatro modernista en el Perú, pero no posiciona la influencia modernista en otras piezas dramáticas de la época.

Por último, en *El teatro de vanguardia en el Perú* (2008), Laurietz Seda y Rubén Quiroz consideran la presencia de una renovación de la escena teatral a partir de 1920, ya que los dramaturgos, hartos de las estéticas románticas, realistas y costumbristas, asimilaron nuevas tendencias expresivas debido a la influencia vanguardista de Europa, lo cual convertirán a los lectores y espectadores en entes capaces de descifrar las obras no convencionales (11-13). Los autores no consideran la influencia del modernismo en el teatro ni esbozan una idea de que el modernismo encaminó la formación del teatro vanguardista ante la “falta de estudios críticos y de una historia cuidadosa y completa” de las actividades teatrales en los primeros años del siglo XX (16)⁵¹.

⁵¹ El término vanguardia en el teatro debe considerarse también a las nuevas expresiones artísticas que resultan inclasificables e innovadoras en el estilo y la técnica escénica. Ruiz Borja (2012) denomina vanguardia a las tendencias “que, en clara oposición al estatus teatral mayoritario, insuflaron nuevos valores éticos, estéticos o técnicos a la práctica del teatro” (29). Las obras construidas por los poetas modernistas renovaron los valores artísticos preocupados en el lenguaje poético y en la calidad dramática. De ahí que podemos considerarlas, en una primera instancia, una expresión de vanguardia al proponer un nuevo modelo frente a la práctica teatral decimonónica.

La revisión de distintas posiciones críticas nos permite acceder a un territorio literario casi olvidado: las piezas teatrales en el período modernista. El consenso crítico apunta a que las composiciones durante ese lapso temporal refleja un refinado proceso de creación dramática y, a la vez, poética. Por tanto, las obras teatrales de resonancia modernista concentraron un esfuerzo artístico individual, siendo el grupo letrado aquel sector minoritario que comprendía el talento literario. De ahí que el desinterés del público de masas, acostumbrado a la tendencia costumbrista, romántica y realista, produjo el fracaso de las representaciones y la suspensión de las publicaciones⁵².

Asimismo, la crítica ha evaluado el teatro de la época sin considerar el perfil conflictivo del modernismo, centrándose en los modelos de periodización y clasificación literaria de los demás géneros. Si bien nuestros escritores modernistas obedecen a un momento en que la reelaboración poética se consideraba trascendental, los mismos mecanismos de producción y representación de una obra teatral no permitieron que se asumiera de la misma manera el modelo modernista, sino que fue modificándose de acuerdo con la aceptación del público, el ambiente artístico y la habilidad del dramaturgo.

Veremos, en los siguientes capítulos, que cada escritor, en el afán por modernizar el producto teatral, en una época sucumbido a las predisposiciones tradicionales, elabora una pieza teatral adecuada a su poética, a un aspecto temático y un particular manejo del ritmo. Creemos necesario la revisión de los textos dramáticos desde una visión semiológica y rítmica porque nos permitirá establecer la presencia de las modalidades poéticas modernistas en las obras teatrales a inicios del siglo XX.

⁵² Si la presencia del público da sentido a la situación dramática, el teatro está sometido al aplauso o al rechazo de los espectadores lo que conlleva al triunfo o al fracaso de la representación. No obstante, de acuerdo con Pierre Aïmé (1954), hay dramaturgos que, sin transgredir los elementos teatrales básicos, se enfrentan a la complacencia pasiva de lo tradicional y a la expectación del asistente. Estos intentos revolucionarios, “destinados, al principio, a solo dirigirse a un público muy reducido” (69), terminan por jerarquizar al dramaturgo por encima de las necesidades del público: “Un buen autor mediocre puede conformarse con la aplicación de fórmulas destinadas a satisfacer las necesidades mediocres del espectador mediocre. El autor genial se atreve a correr el riesgo de querer satisfacer integralmente las necesidades superiores del espíritu humano” (92-93).

CAPÍTULO II

PRIMEROS ATISBOS DEL MODERNISMO

En el primer capítulo, revisamos los principales planteamientos poéticos y la visión del teatro peruano a inicios del siglo XX, determinamos la presencia del modernismo y el posmodernismo, detallamos el panorama teatral europeo e hispanoamericano, a fin de comprender las manifestaciones de la renovación teatral, y sondeamos las aproximaciones de la crítica especializada respecto al teatro peruano durante la presencia del fenómeno modernista.

El presente capítulo contiene dos apartados enfocados a examinar la producción teatral de Leonidas Yerovi y José Santos Chocano con la intención de comprender los primeros vestigios del modernismo. Para ello, registraremos la posición de la crítica literaria respecto a la poesía y el teatro de ambos autores, examinaremos sus tendencias estilísticas a partir de sus propios textos, y, por último, procederemos al análisis de dos obras dramáticas (*La de cuatro mil* y *Los conquistadores*) siguiendo los lineamientos de la semiología del teatro y la rítmica en el verso⁵³.

⁵³ A inicios del siglo XX, la directriz modernista ingresa en la técnica y el estilo de la poesía y de la narrativa. A diferencia de ciertos escritores hispanoamericanos que incorporaron el modernismo al teatro, los dramaturgos limeños no lo consideraron una postura necesaria en la realización de la obra dramática por favorecer más a la poesía. Esta restricción literaria, y frente a un público aficionado al teatro español decimonónico, contribuyó a emplear los elementos tradicionales; sin embargo, en las producciones dramáticas de los poetas considerados representantes del modernismo inicial en el Perú, como Yerovi y

2.1 La herencia costumbrista en *La de cuatro mil* (1903) de Leonidas Yerovi

En el tránsito al siglo XX, la presencia del modernismo en Hispanoamérica motivó al sector letrado peruano a renovar principalmente la poesía. Los primeros adeptos al estilo de Rubén Darío fueron Domingo Martínez Luján, José Fiansón, José Eufemio Lora y Lora, entre otros, quienes terminaron opacados por el desconcertante verbo sonoro y grandilocuente de Chocano. No obstante, esta tendencia innovadora no difuminó la producción literaria de Leonidas Yerovi (1881-1917), pues el público lo consagró como el difusor de una poesía criolla y el renovador del teatro nacional.

2.1.1 La crítica frente a la elaboración lírica y teatral de Yerovi

La crítica especializada ha resaltado la labor periodística y poética, así como la recepción costumbrista en las piezas teatrales de Yerovi. En tal virtud, procedemos a revisar las principales reflexiones sobre a la elaboración lírica y teatral de dicho autor.

En *Costumbristas y Satíricos* (1938), V.G.C. detalla de manera breve la cualidad festiva, el buen humor y la gracia limeña en las ligeras e improvisadas rimas de Yerovi. Menciona que en los “ritmos danzantes”, las rimas fáciles y “retozonas”, reflejos de la influencia romántica de Heine, alberga una expresión burlesca que matiza el disgusto personal por el declive de la realidad limeña (224).

Por su parte, Luis Fabio Xammar (1938) también percibe el inconformismo de Yerovi frente al comportamiento de la sociedad limeña. Menciona que en los versos festivos y humorísticos, llenos de una “ironía doliente e inagresiva” (20), Yerovi expone el temperamento humano del sector criollo mediante el absurdo y las situaciones ilógicas. Además, en la labor poética de Yerovi, el crítico evidencia una “gula verbal”, un exceso impecable de la perspicacia lírica que busca alcanzar el efecto de la rima y “la difícil disposición para lograr la consonante oportuna” con la finalidad de “lograr el verso sin forzar la sintaxis, ni la idea” (30).

Asimismo, Xammar considera que, en una época de baja calidad dramática, los diversos recursos literarios, las formas y la fluidez del verso en el teatro de Yerovi, motivaron la idea de un resurgimiento del teatro nacional. Señala que Yerovi afianza su expresión sobre la herencia criolla de Segura, por lo que no debe considerársele un

Chocano, apreciamos ciertos atisbos del influjo modernista. Este enfoque nos permite reformular los recursos escénicos y literarios del género dramático en la primera etapa del modernismo peruano.

continuator del costumbrismo, sino un renovador del teatro, pues, mediante una fijación intuitiva, repentina y emocional, interpreta el perfil íntimo de lo popular limeño (96).

Sebastián Salazar Bondy (1958), en un interesante artículo, enaltece la genial calidad lírica y la espontánea imaginación del “comediógrafo de eficaz agudeza” en concordancia con la “tradición festiva de la literatura local”. El retrato de la personalidad popular, el folclore limeño en décimas, letrillas, etc., “el dominio de la técnica cómica”, la imagen romántica del intelectual acondicionado por el “gracioso versificador” adherido a los hábitos peculiares, dice Salazar Bondy, resquebraja los modelos establecidos y arremete contra las convenciones de la sociedad burguesa (10).

El perfil del poeta popular arraigado al modernismo lo desarrolla ligeramente Augusto Tamayo Vargas en el prólogo a *Poesía y teatro* (1969) de Yerovi. El crítico avizora un “modernismo sencillista por contradicción” en el juego de ideas y palabras en la versificación; en otros términos, Yerovi no se doblega a la contundente forma poética rubendariana, mas bien inserta la sustancia criolla en la estructura modernista para ofrecer a los lectores un verso inteligible y comprensible (7). Para Tamayo, la genialidad de Yerovi radica en haber adecuado la lírica rubendariana con términos y situaciones criollas, con un ritmo ágil y una expresividad local que refleje la modalidad poética en el momento inicial del modernismo.

El vínculo del modernismo con un matiz criollo en la poesía de Yerovi también lo desarrolla Willy Pinto Gamboa en *La sátira en Valdelomar y en Yerovi* (1973). El crítico resalta el lenguaje estilístico limeño y el léxico modernista, asegurando los siguientes rasgos característicos del poema satírico: “a) la caracterización de personajes por el habla; b) la utilización del diálogo, explicable por la vida teatral del autor; c) la inmediatez del ejercicio poético, justificado por estar sujeto al devenir episódico vital; d) el cauce coloquial, supeditado al habla ordinaria” (118-119). Completamos este pensamiento con las palabras de Luis Alberto Sánchez en el tomo IV de su *Literatura Peruana* (1987), quien asegura que por la fijación criolla, el modernismo de Yerovi es sonriente, musical, sugestivo, refranista, con un toque de picardía y ternura (1113).

Ricardo Silva-Santisteban (2002) considera que Yerovi es “el verdadero poeta popular de nuestro modernismo, aunque en gran parte de su lírica descienda a ser nada más que un hábil versificador”, pues, la fluidez, “la levedad, la gracia, la sutileza y la espontaneidad” del verso en las comedias locales lo catapultó a ser reconocido como el heredero de Segura y a alcanzar la popularidad del teatro nacional (XIV). Con *La de*

cuatro mil, según Silva-Santisteban, el teatro costumbrista se renueva: el humor, las inesperadas situaciones del enredo cómico, el uso de “frases con equívocos” y la trama social manifestada en el anhelo de sustituir el infortunio tras alcanzar la comodidad de la clase social privilegiada, exponen una “verdad dramática” que “abrió con tan alentador auspicio el telón del teatro peruano del siglo XX” (XV).

Por otra parte, Marcel Velázquez Castro (2005) considera que en la poesía política y en los artículos periodísticos de Yerovi impera un discurso alternativo del sector popular urbano ajustado al proceso de modernidad criolla. Sin desatender a las prácticas discursivas de la élite letrada de la República Aristocrática, Velásquez reconoce que Yerovi reproduce la modernización periférica, la cultura popular que asimila la tradición criolla, los movimientos sociales emergentes y los rumores socioculturales de orden político (117-118). Velázquez evidencia que el registro humorístico e irónico en la producción de Yerovi salvaguarda la tradición criolla popular frente a los diversos cambios ocasionados por los estándares internacionales de la modernidad, lo que le permite proponer “una cultura moderna que preserve las tradiciones limeñas y conserve la sana crítica ante la modernización tecnológica y sus procesos de deshumanización” (122).

En la introducción “Leonidas Yerovi: Vida, literatura y lenguaje”, correspondiente al primer tomo de *Leonidas Yerovi. Obra completa* (2005), Luis Jaime Cisneros sostiene que el intercambio del lenguaje poético modernista con el quehacer periodístico le permite a Yerovi exponer con gracia, humor y desenfado los cambios políticos y culturales: “Yerovi es modernista por el jugueteo de la versificación y por el fecundo menear de la rima, pero nada tiene que ver con el léxico que fue el lujo del modernismo literario ni con las estridencias luminosas de Chocano” (xxvi). Según Cisneros, la producción de Yerovi no exhibe temas modernistas, sino ostenta un ritmo agradable producido por la “agudeza verbal” (xxvii).

Para Gonzalo Portocarrero, en “El deber de la alegría: el legado criollo de Leonidas Yerovi (1882-1917)” (2005), el legado literario de Yerovi reside en la descripción de la imagen del pueblo limeño mediante una relación directa con el sentir colectivo. Así, el “fluir irreflexivo e irreverente donde se trasluce las notas de su espíritu” se encuentra envuelto en el verso ligero y la musicalidad del ritmo espontáneo (xiv). Aunque Portocarrero señala el “repentismo” en la poesía de Yerovi, sostiene que el contacto con lo popular y el alejamiento de los sujetos de la modernización, lo

conlleva a comprender el carácter limeño de modo desinteresado a los asuntos sociales. Por ello, mediante el sarcasmo y la ironía, se reconfigura el mundo popular: “el humor es una renuncia a la acción, un reconciliarse con el papel de observador, un divertirse con las frustraciones propias y ajenas” (xvi).

Por último, Alberto Ísola (2005) considera al teatro de Yerovi un fidedigno retrato limeño. La producción teatral, “escritas en verso zumbón, llenas de sabrosos limeñismos, construidas sobre enredos y embustes [...] no tiene el menor asomo de afán moralizador. La construcción de sus piezas recurre a las convenciones de la farsa: confusiones, tretas, portazos, caídas. Y al final, cesado el alboroto y aclarados los embrollos, el *estatu quo* vuelve a reinar, fortalecido y triunfante” (xviii). Sostiene que los modelos dramáticos de la época eran “el teatro festivo y el zarzuelero género chico”, los cuales le posibilitaron la construcción de una versión crítica de la realidad con un estilo lírico y burlesco. Según Ísola, se ha reconocido el aspecto costumbrista (los tipos y las anécdotas de la vida limeña), pero hace falta comprender a los personajes de la República Aristocrática, la idiosincrasia criolla y los elementos teatrales para esclarecer la identidad y la autonomía del teatro de Yerovi (xx).

2.1.2 La importancia de la variabilidad del ritmo⁵⁴

Las primeras manifestaciones en verso de Yerovi evidencian una posición de denuncia frente a la poca originalidad de los “nuevos” poetas seducidos por la extravagancia y la refinada sonoridad rubendariana. En “Criollismo decadente”, cuya típica forma métrica certifica el conocimiento de la tendencia modernista, remarca la notoria influencia de la poética de Rubén Darío en los intelectuales limeños:

Me dirás que esto es un robo y un saqueo de tu tema
me dirás que esto es un plagio, me dirás que esto es cinismo;
¡tú dirás lo que deseas, pero, hijito es un sistema
para el cobro modernista... y hoy impera el modernismo!” (t.3.434).

Este enfoque lo lleva a elogiar, en “Libro y muestrario”, a *El barón de Keef* (1913), novela costumbrista de Federico Elguera, por prescindir de un “lenguaje enfadosamente literario”: si “no ha logrado que la aristocracia juvenil del bombo mutuo

⁵⁴ Las referencias para este apartado corresponden a los tres tomos de *Leonidas N. Yerovi. Obra completa* (2005-2006). Las citas acompañadas con t.1., t.2. y t.3., sustituyen la descripción del tomo 1 (*Letrillas políticas*), tomo 2 (*Artículos periodísticos*) y tomo 3 (*Teatro, poesía festiva y poesía lírica*), respectivamente.

le dedique los consabidos artículos laudatorios” se debe a la conformidad del público y a la destreza literaria y limeña (t.2.616).

En el mismo artículo, Yerovi considera que los “incipientes” cometieron el error de seguir los preceptos de la poesía moderna a partir de la imagen de Darío y no desde las expresiones de Verlaine y Baudelaire (t.2.617). Desde entonces, sin desmerecer al poeta nicaragüense⁵⁵, Yerovi propone una composición poética sin un lenguaje extravagante porque solo con esa condición se “produce una bellísima poesía” (t.2.617).

El verso sincero, de extrema belleza, según Yerovi, no se consigue con palabras superfluas, sino mediante términos sencillos y bajo una temática criolla. Para él, sería una “lástima que en la patria de Caviedes y Pardo, de Segura y de Ricardo Palma, de Fuentes y Juan de Arona, no se luche ahora por ser algún día sucesor de alguno de ellos” (t.2.618). Por tanto, Yerovi desacredita, con un tono de protesta, a los poetas limeños que abandonen cualquier vestigio de lo criollo y opten por un lenguaje retórico, sin originalidad, influenciados por el creciente fenómeno modernista.

No obstante, encontramos que entre los pioneros de dicha novedad literaria, Yerovi aplaude la contundente producción de Chocano. Aunque en “Lávate” se burla de dos poetas y tres narradores modernistas (“Chocano, Cisneritos /Miota, Arnao y Beingolea”) (t.3.326) de “insufribles, medianías/ pedestres e imitadores [...] en cuestiones de arte” (t.3.327), en “¡Julián, que *tíes* madre!”, reconoce en los versos de Chocano el estímulo a la expectación del ámbito natural (“Admira esta férax naturaleza; repara en la belleza/ eternamente nueva de este prado”), la participación de los sentidos y la idea romántica de que, solo mediante la intervención de la musa inspiradora, el creador percibe la prodigiosa belleza de la naturaleza:

¡Chocano!... ¡Quién pudiera
arrebatar la musa que le inspira
y dedicarle un himno a la pradera
al son acorde de su regia lira!
¡Chocano!... ¡Quién tuviera
su creador poder casi extrahumano” (t.3.358).

⁵⁵ En “Mandolinata”, Yerovi reconoce la sagacidad de la métrica modernista y asevera la presencia indiscutible de Darío en su formación poética:

Soy el bardo decadente
del numen incandescente,
que ama sin saber a quién;
el de las jponerías
y ritmos y melodías
aprendidos a Rubén (t.3.499).

A pesar de la extravagancia de los versos, Yerovi celebra el manejo lírico de Chocano, pero condena a quienes pretenden encumbrarse con los mismos principios. En “El salmo del desierto”, dedicado “A los discípulos de Chocano, ingenuamente”, señala el mal remedo que realizan los jóvenes poetas:

¡Musa de las metáforas!... ¡Que sea
yo tu domeñador: jinete alado
[...]
a la caza febril de cada idea!...
Numen de los discípulos del diestro
Chocano vencedor, mal imitado,
inflámate en mi espíritu!... E inflamado,
prosiga yo las huellas del maestro,
y sin inspiración ni poesía
y a la precisa claridad adverso,
por imitarle a él rellene el verso
de ripio y de cascota, de manera
entonación y robustez adquiriera...” (t.3.483).

La incorporación de elementos metafóricos en el verso, sin un temperamento personal, alejan al “poeta” de la originalidad. Para Yerovi, cualquiera puede ser considerado poeta si sigue los lineamientos poéticos de otro creador, pero no innovaría ni alcanzaría la singularidad. De allí la siguiente advertencia socarrona:

—Y aprende, Fabio amigo, la receta:
metáforas, durezas, adjetivos,
cortes *ad hoc*, puntitos suspensivos,
extravagancias...
¡y serás poeta!...” (t.3.484).

Además de la condición de originalidad, Yerovi encuentra importante el interés por los sucesos locales. En “Los caballos de los conquistadores”, título semejante a un poema de Chocano, el poeta remeda el tono de los primeros versos e incorpora, dejando las alusiones históricas de la conquista, el tema de la inseguridad limeña suscitada por los delincuentes:

Los soplones son guapos
Los soplones son bélicos...
[...]
Si así siguen las cosas
de repente tendremos
que ir armados por calles y plazas,
hasta en las del centro... (t.1.73.)

Los versos que hemos tomado de referencia, nos permiten aseverar el rechazo de Yerovi por las expresiones alejadas de la realidad y el uso de las palabras altisonantes

propias del modernismo, y afirman la afinidad por los acontecimientos de la sociedad criolla y el lenguaje sencillo, amparándose en el empleo de la versatilidad del ritmo.

Como veremos, la versatilidad del ritmo constituye una de las peculiaridades más imprescindibles en la poesía de Yerovi. Este rasgo resulta del rechazo a la monotonía del ritmo, a la reprobación de lo repetitivo. En “A un poeta”, por ejemplo, encuentra desfavorable y desalentadora el estilo amparado en una rima consonántica constante:

He encontrado sin igual
rematadamente mal
su composición [...] (T.3.317)⁵⁶.

La intención de Yerovi es conseguir, por sobre todas las normas, un equilibrio armónico en el verso. De esta manera, si la versatilidad del ritmo se consigue al transgredir la entonación original de la palabra, estamos ante una disolución del criterio normativo de lo lingüístico con la finalidad de obtener una agradable sensación sonora. En “El comisario Meneses”, Yerovi cambia el adjetivo “estentórea” por “*estentorea*” y obtiene una rima con “¡o que sea!”. Al término, el empleo de esta infracción o audacia lo deja a consideración del lector:

Lector: si no eres galante
puedes leer estentórea,
pero se ve que es una historia
que me hundas el consonante... (T.1.369)⁵⁷.

La modificación de las palabras se realiza, incluso, en los extranjerismos. En “Notas sociales”, Yerovi reconoce que el ingreso de términos foráneos hace al texto más

⁵⁶ En ese poema se reprocha la poca capacidad del “Señor Fulano de Tal” por no diferenciar las posibilidades de la prosa y el verso. Según Yerovi, la expresión en verso, debido a las expresiones refinadas, produce un efecto de elegancia en vez que la prosa:

se lo habla en prosa... le araña,
escrito en verso... sonrío (T.3.317).

Por tanto, la musicalidad, en la elaboración variable del ritmo, solo se consigue en el verso:

Así, pues, señor poeta,
para evitar tanto malo,
reformo el verso [...] (T.3.318).

⁵⁷ De acuerdo con Yerovi, el efecto sonoro del consonante involucra una exposición de situaciones reales; en cambio, la rima asonante contiene un tono más entrañable. Así lo señala en “Cuestión de consonantes”:

Tengo un consonante en *elo*
que se me ha venido al pelo
[...]
También tengo un consonante
de “farsante” y de “tunante”
[...] consonantes no tendría
para hacer algo discreto (T.1.131).

difícil de leer y comprender. Prefiere apostar por vocablos cotidianos y/o locales, “(Todo lo cual sirve para /que al relatar estas fiestas /nuestros cronistas sociales /nos estropeen la lengua, /maltraten francés e inglés /y ninguno los entienda)...” (t.1.45) y, en caso se empleen nuevos términos en el verso, encuentra pertinente adecuarlos al castellano para producir un ritmo eficiente. Al respecto, “Moralizando” nos ilustra cómo un término inusual se adecuaba a la sonoridad solicitado por el poeta:

El señor Costa y *Laurente*,
(a quien no llamo *Laurent*
porque el consonante en *ent*
se encuentra difícilmente
y hasta no suena muy *bient*) (t.1.51).

Esta modificación de una palabra al final del verso se reitera en “A un caricaturista”. En el poema, el segundo verso de la décima estrofa termina en “visto”, el cual requiere una consonante similar para una rima pareada con el cuarto verso. Para ello, Yerovi sustituye la “x” de “Sixto” por la “s”. Al concluir la composición, se menciona dicha infracción a fin de conseguir la armonía:

Un error sin importancia
me permitiréis que exprese
he puesto Sixto con *s*
por *mor* de la consonancia (T.3.390).

Asimismo, Yerovi encuentra necesario reorganizar el orden lógico de las sucesiones para dar una melodía en el verso. En “¡Sonetos románticos!”, modifica una serie de los términos semánticos para establecer el ritmo: emplea el orden “Pasaron días, meses y semanas” ante la rima de “mis promesas de amor promesas vanas”. Fiel a su estilo, al final del poema, se coloca una nota al lector:

¿Qué es feo este orden inverso?
¡Si tendré la culpa yo
de que con buen orden no
salga musical el verso!... (T.3.319).

Entre los poemas de Yerovi referidos a la elaboración poética, destacamos “Domitila”, cuyo subtítulo “Modelo recomendado y al alcance de todos los poetas” refleja las licencias y el interés por el ritmo en el verso. En primer lugar, Yerovi realiza dos modificaciones internas con el objetivo de lograr una rima perfecta: primero, un verso que termina con “ingenua” lo rima con la palabra “envenenua”, y, segundo, altera el tono de la palabra “árbol” colocándole el acento en “ból” (t.3.442).

En segundo lugar, se menciona un criterio importante: el conocimiento de varias formas poéticas. De manera implícita, Yerovi señala el beneficio rítmico del poema en la absorción de diversos modelos métricos, uno de ellos será el metro empleado por los modernistas, el cual, a su criterio, impresiona a cualquier lector:

Si tú quieres, Domitila,
cantaré en el modernista verso largo que se estila (t.3.442).

No obstante, cualquier tipo de métrica no puede aplicarse a un tema determinado, hace falta encontrar un sistema versal que se adecúe a las intenciones del autor:

Si “por otra parte” quieres que te cante yo con arte
yo, mi bien, procuraré
darte gusto en otros versos que bien puedo dedicarte
pues hay varios temas que
sé tratar “por otra parte”... (T.3.442).

La afinidad por adecuar diversas formas poéticas, en desuso o de innovación, como el yaraví, la letrilla, la décima, el verso extenso modernista, entre otros, registra la tendencia modernista de Yerovi. Lo particular en ellas serán el lenguaje sencillo, sin enunciaciones extravagantes, y, sobre todo, las expresiones sarcásticas de la realidad sociocultural. El poema “Servidorito”, por ejemplo, ilustra lo mencionado:

Y sin sentir afición
por ninguna profesión
y tras ensayos diversos
me dediqué a medir versos
con la peor intención.
[...]
Mi musa se inspira en todo (t.3.416).

Sobre este último punto, la idea de incorporar el devenir social limeño, según Yerovi, debe adecuarse a los demás géneros literarios. En “Nenúfares”, tras elogiar la “gallarda muestra poética” de la juventud literaria, y catapultar las “incipiencias mediocres” que “se da tanto calabacín literario en los vergeles poéticos, al mismo tiempo que se marchitan varios gérmenes en brote” (t.2.607), Yerovi sostiene dos aspectos imprescindibles en toda producción literaria: 1) “el pulimento de la forma”, las composiciones bellísimas elaboradas cuidadosamente, en donde un descuido sería un “lunarcillo” “en el molde” de la “versificación”; y 2) una “variedad métrica” en las composiciones a fin de alardear movimiento y flexibilidad, en vez de una música suave con metros fáciles (t.2.608).

Yerovi no es un teórico del ritmo, pero admite la meticulosa labor literaria cargada de una “variedad métrica” con la finalidad de obtener una musicalidad. De esta manera, el poeta recomienda asumir diversas estructuras poéticas, incluso de innovación rítmica, con el fin de renovar estilos conocidos y plasmar originales patrones poéticos.

La poesía de Yerovi revela una visión personal expresada con un lenguaje fácil y deja entrever una posición modernista en el interés por el refinamiento de la forma. Sin incorporar términos extravagantes, como los demás poetas de su época, cegados por las innovaciones de la preceptiva, Yerovi se aleja de la idea estética del “arte puro” para afianzar el quehacer literario y la simpatía con el lector. Yerovi reconoce que la poesía no se produce de manera espontánea, sino mediante un proceso consciente, con diversas reglas métricas y ajustando ciertas licencias lingüísticas para alcanzar el encanto de la rima y representar un trazo humorístico de los sucesos insólitos y deficientes de la ciudad limeña. Según Yerovi, es necesario conseguir el efecto de asombro, el deleite sonoro y la agilidad rítmica por encima del aspecto formal.

2.1.3 Análisis teatral de *La de cuatro mil*⁵⁸

La propuesta escénica de *La de cuatro mil* fue un éxito rotundo. La crítica y los espectadores limeños consideraron el resurgimiento del teatro nacional por la acertada elaboración del cuadro citadino, la originalidad del argumento, la claridad de los diálogos, los precisos cortes escénicos, el desarrollo natural de las situaciones cómicas, la formalidad y el movimiento teatral, y la variabilidad del ritmo en el verso.

La labor teatral se destaca en el interés por representar un acontecimiento limeño a principios del siglo XX. En una mísera habitación, don Celedonio y Perico duermen en un catre: el primero despierta rememorando maltratos producidos por su esposa; el segundo, con el anhelo de ingerir alimentos⁵⁹. Para los dos, la única esperanza de revertir la desdicha es ganar la lotería⁶⁰.

⁵⁸ Consideramos oportuna la transcripción de *La de cuatro mil* publicada en el quinto tomo de la *Antología General del Teatro Peruano* (2002) a cargo de Ricardo Silva-Santisteban.

⁵⁹ A nuestro parecer, en la primera intervención de Perico debe colocarse “usté” para mantener el verso octosílabo porque, en otros pasajes, Yerovi lo emplea en vez de “usted” (“que ese empeñe usté en prestarle”, “Y le rompió usté el bautismo!”), “¡No le enseñe usté el billete”, “¿Me va usté a dejar así?”), solo don Canuto menciona en pocas ocasiones “usté” (“O calla usté o le corrijo”) al igual que el Suertero (“¿Es usté?... ¿Usté don Canuto?”). Por ello, si juntamos el enunciado de don Celedonio con la interrupción de Perico en dicha escena, se forjaría el siguiente verso: “Seviche... ¿Me llama usté tío?”. Este término también podría usarse en otras expresiones como en la Escena II, en donde el Suertero

La inesperada visita de don Canuto les cambia el ánimo⁶¹: el “cincuenta y mil quinientos”, el número de su boleto, resulta ser el número ganador. Entusiasmados, tío y sobrino deciden ir a cobrar el premio y piden al vecino que preste su ropa, quien accede con la condición de obtener alguna ganancia. Luego, el Suertero le revela a don Canuto que un error de imprenta ha dado mal un dígito: debe leerse “cincuenta y mil trescientos”. Desesperado, el vecino decide ir tras los supuestos ganadores, pues el boleto con esos dígitos yace en uno de los bolsillos del traje prestado; decide, entonces, solicitar al Suertero su traje quien acepta también una retribución posterior.

Seguidamente, Rufa, una arequipeña en busca de su esposo, ingresa a la habitación con doña Marta, la arrendadora, quien tras percatarse de la ausencia de los inquilinos decide amoblar la habitación. Los mozos, que trasladan los objetos, se percatan del Suertero y, por órdenes de Marta, lo expulsan. Posteriormente, Celedonio y Perico regresan enfurecidos ya que por ser domingo la lotería no atiende; ambos se percatan de los muebles y creen que es un obsequio de la propietaria, mas son echados por Rufa al confundirlos como ladrones. Al enterarse doña Marta de dicho suceso, le propone a su nueva inquilina tener el recibo de los anteriores ocupantes por si vuelven.

Don Canuto regresa, observa el mobiliario, cree que son las adquisiciones de los nuevos ricos y ve a Rufa como la sirvienta; ella, por su parte, tras leer el recibo, lo confunde con el anterior inquilino, su esposo Celedonio, y le exige perdón por los maltratos. Don Canuto termina por aceptar las pretensiones amorosas, pero, al exigir el Suertero una retribución por el desagravio, niega ser Celedonio. En la última escena, Rufa reconoce a don Celedonio y a su sobrino Perico, consigue el perdón, mientras don Canuto anuncia con vítores ser el ganador del premio⁶³.

debería enunciar “¿Cien soles?... ¡Tome usted el saco!”. El uso de estas licencias resaltan la comprensión de Yerovi sobre el lenguaje popular limeño con el fin de mantener la continuidad rítmica. Asimismo, puede colocarse la forma abreviada “Ud.” ya que Yerovi también lo usó en el poema “A un poeta”.

⁶⁰ Evidenciamos en la Escena I que el verso en el parlamento de Perico debe colocarse “al ojal” en vez de “en el ojal”. Esta variante permite mantener el octosílabo. En las ediciones de *Poesía y Teatro* (1969) y el tercer tomo de *Obra completa* (2005) lo colocan de esta manera: “Iré con flor al ojal”.

⁶¹ Advertimos un error de correspondencia textual al inicio de la Escena II. Las ediciones de la *Antología...* (2002), *Poesía y Teatro* (1969) y *Obra completa* (2005) colocan que don Celedonio recibe “un almohadazo” que él mismo intenta dar a Perico. Al corregir el texto, leeríamos lo siguiente: “Don Canuto, entrando por el foro derecha y recibiendo un almohadazo. ¡Ay! (Perico se mete bajo la cama.)”.

⁶³ En el texto teatral observamos las acotaciones escenográficas, pero no las referencias de entonación o movimiento escénico. Esto se debe a que los acontecimientos escénicos de los personajes debieron estar determinados por la intervención directa de Yerovi durante los ensayos para la representación.

2.1.3.1 Predisposición escenográfica: dos ámbitos de la clase media y alusiones a la clase dominante⁶⁴

La de cuatro mil, juguete cómico en un acto, se estrenó en el Teatro Principal⁶⁵ el 10 de diciembre de 1903. El espacio real del escenario permitió que los distintos ámbitos escénicos del mundo ficcional se visualicen de manera perpendicular al lugar de expectación. De esta manera, el ámbito en “T” o “de enfrentamiento” (Bobes Naves, 1997: 392), configurado por el escenario tradicional de “medio cajón”, pretendía intensificar la tensión en las escenas y captar la atención del espectador.

Con el propósito de adjudicar realismo a la “acción en Lima”, Yerovi predispone dos ámbitos en una misma escenografía que se determinan con objetos específicos expresados desde el “espacio patente”, a la vista del público, y el “espacio latente”, señalado progresivamente por las alusiones de los personajes.

La especificidad del primer ámbito lo encontramos en el diseño señalado al inicio del texto dramático:

ACTO ÚNICO

La escena representa una mísera habitación, interior, en altos⁶⁶. Por todo el mueble un catre de viento. Una puerta al foro, que se supone da al corredor. Adviértase que en las salidas y entradas “Foro derecha” y “Foro izquierda” indican la dirección que debe tomar el actor al entrar o salir por la única puerta.

El enunciado “mísera habitación” se relaciona con “un catre de viento”, único objeto visible. Esta imagen del espacio escenográfico revela un signo icónico de infortunio y de desfavorables condiciones en las que viven Celedonio y Perico; sin

⁶⁴ De acuerdo con Quijano (1978), a fines del siglo XIX y principios del XX se presencia una estratificación social constituido por la clase alta, “los grupos hegemónicos de la burguesía terrateniente comercial”; las capas de la clase media, los “provenientes de la declinación de familias terratenientes con la guerra del Pacífico”; aquellos de “bases económicas muy precarias, es decir, empobrecida”; y la clase dominada, la cual terminaría por conformar el “proletariado urbano y minero” (53-81).

⁶⁵ Según INFOARTES (2016), el Teatro de Lima es el primer edificio teatral construido durante la colonia. Tras modificaciones estructurales se rebautizó en 1874 con el nombre de Teatro Principal. Lamentablemente, durante la ocupación de las huestes chilenas a la capital en 1883 un incendio destruyó parte del edificio por lo que se representaron zarzuelas y espectáculos musicales en un teatro de tribunas de madera. *La de cuatro mil* (1903) se representó en esas precarias condiciones, Yerovi tuvo que ampararse a ciertas restricciones (económicas y convencionales) para la escenificación y la espectacularidad del texto literario. En 1909, el Teatro Principal se reinaugura y, desde 1929, se convierte en el Teatro Manuel Ascencio Segura (33-70).

⁶⁶ La advertencia estética del escenario “en altos” suscita un enfoque de relieve. Yerovi remarca la distancia entre el espacio imaginado, el escenario donde los personajes realizan el acontecimiento teatral, y la “planta baja”, correspondiente a la sala, al ambiente de los espectadores, aunque esta contraposición termina por diluirse al término como lo indicaremos más adelante.

embargo, las indicaciones del “espacio latente” en la Escena VI establecen una variación de la escenografía: los mozos retiran el catre al “altillo” y colocan un “cajón”, “una mesa”, un “sofá”, cuatro o cinco “sillas” pertenecientes a la propietaria del inmueble, doña Marta, y “dos baúles” de Rufa.

Este cambio significativo del espacio, en la mitad de la obra, expone dos ámbitos de la clase media: los carentes de poder económico, por la posesión de un solo “catre”, en un ambiente sucio lleno de “telas de araña” (“¡Qué tierrero!”), y los de la clase media económicamente estable presentado con la incorporación de los muebles en el espacio.

Hay otras referencias de “espacios latentes” que brindan enfoque más allá de la “puerta al foro”: los establecimientos comerciales del Cercado de Lima, lugares concurridos por la masa popular limeña como “*La Bola* casa de préstamo / calle, la de San Francisco”, “ayer por (la parroquia) Santo Toribio”, “desde las cinco / Mercaderes y Espaderos”; y visualizamos alusiones a lugares exclusivos de esparcimiento para el sector hegemónico, como los balnearios ubicados en “Ancón, La Punta, Chorrillos”.

Las menciones “patentes” y los detalles “latentes” de la escenografía, por medio de los objetos colocados durante la puesta en escena, se ciñen a la tendencia costumbrista y exponen dos espacios limeños: la habitación con un solo catre expone un espacio criollo perteneciente a los desdichados inquilinos, mientras que la habitación amueblada plantea la posición económica de la arrendataria. Asimismo, la condición social de los inquilinos no permite describir los espacios concurridos por el sector dominante, por lo que están limitados a señalar los espacios del cercado de Lima. De esta manera, los dos decorados en una misma habitación y las alusiones al diseño urbano logran cautivar al lector–espectador y adherirlo al entorno social limeño.

2.1.3.2 Marco temporal: lo tradicional y lo moderno en Lima

Con el propósito de comprender el elemento temporal diseñado en *La de cuatro mil* debemos revisar dos aspectos fundamentales, a saber: la estructura temporal de la historia, el pasado que consolida la trayectoria vital de los personajes, y los indicadores de una linealidad presente, es decir, la representación de los sucesos progresivos.

El despliegue cronológico lo vislumbramos a partir de las alusiones al pasado: Celedonio indica que, luego de casarse “valiente y tranquilo” en “la catedral de Arequipa”, los constantes agravios por parte de su esposa lo conllevaron a trasladarse a

Lima con Perico sin que este cumpla los “dos años”. Si complementamos esta información con las referencias de Rufa cuando le indica a Marta que hace “veinticinco/añazos” no se habían visto, entonces habrían transcurrido “veinte años” desde que se separaron Rufa y Celedonio⁶⁷. Además, conviene anotar que a pesar de no indicar cuánto tiempo Celedonio estuvo rentando la habitación, Marta remarca que ha “año y medio” no le ha pagado el arrendamiento .

Respecto al tiempo presente, las circunstancias de la pieza teatral se enmarcan en un breve momento vital: la mañana de un domingo, en donde los personajes experimentan la ilusión de un futuro próspero. La tensión teatral desarrollada con una duración temporal del estilo realista mantiene una cronología lineal, un orden progresivo amparado a las limitaciones del género teatral, en este caso, el “juguete”.

Asimismo, el plano de la categoría temporal expone una ciudad en proceso de modernización. Las referencias a establecimientos de comercio (la casa de empeño “*La Bola*”, la zona de afluencia “Mercaderes y Espaderos”), la aparición de los automóviles que configuran la imagen del transporte (“Apenas vea una *Victoria*/¡cataplúm!, la monto ahí mismo”) los viajes por vía férrea (“tomó el vapor. ¡Ay de mí!/¡Y a Lima!”), el incremento de las migraciones (Rufa, Marta, don Celedonio y Perico provienen de Arequipa), el precio elevado del alquiler por el incremento de la población (Marta alquila habitaciones a don Celedonio y a don Canuto; al llegar Marta, la coloca, “ahorrándole sobresaltos/en un cuarto de los altos”), las inclinaciones de diversión social (“teatros, bailes, veraneo”), los lugares concurridos por la clase alta (los balnearios “Ancón, La Punta, Chorrillos” y las elegantes tiendas como la confitería “Broggi” o la sombrerería italiana “Crevani”) las alteraciones vertiginosas de la moda (“¡Como que cambió lo menos/cien veces en medio siglo,”) y la preponderancia de los periódicos (“*El Comercio*”, “*La Opinión*”, “*La Prensa*”, “*El Tiempo*”) configuran la imagen de una sociedad limeña en pleno auge comercial.

Por otro lado, las citas concernientes al proceso de modernidad coexisten con elementos tradicionales: las menciones a platos criollos⁶⁸ (“Corvina a la

⁶⁷ Con estas indicaciones los personajes adquieren rasgos constitutivos con determinadas edades para la representación fisonómica. Si Rufa y Marta no se vieron durante veinticinco años desde los dieciocho, deben tener cuarenta y tres años, de la misma manera Celedonio, aproximadamente; Perico habría cumplido veintidós años, pues se le sumarían los veinte años desde que llegó a Lima.

⁶⁸ Los platos mencionados por Yerovi los registró previamente Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*. César Coloma (2001) ha rastreado, en cada tradición, platos, bebidas, postres e insumos seguida de una breve mención del tradicionista.

chorrillana!/¡Seviche!... [...] “un asado de cabrito”, “charque con ollucos”, “caucau”, “Chupe de camarones”, “pisco”, “vino”), la acción de cabalgar en caballo por la zona urbana al estilo tradicional (“y me obsequia usted un caballo”, “¡Quiero un caballo!”), incluso el juego de lotería (“le cayó la suerte”), cuya referencia lleva el título de la pieza teatral⁶⁹, demuestran el conocimiento de las costumbres y las situaciones limeñas.

Por tanto, percibimos una mirada de lo tradicional criollo popular conectado con las situaciones de modernización. Yerovi nos muestra, con la identidad criolla y la conciencia modernista, una época en donde conviven los hábitos urbanos populares y las novedosas tendencias modernas. Esta mirada temporal, provista de hábitos sociales modernos, trastoca el entorno y las formas de sociabilidad tradicional de lo criollo.

2.1.3.3 Signos distintivos del teatro costumbrista

El teatro limeño estuvo plagado de obras dramáticas de índole romántico, siendo el grupo dominante las comedias de asunto contemporáneo de rasgo costumbrista. Yerovi, diestro en la técnica teatral, comprendió la modalidad del género característico de la época que pretendía diseñar personajes representativos y pintorescos de la sociedad con la finalidad de establecer la naturaleza del ambiente limeño.

a. La sociedad limeña: las capas sociales del ambiente criollo

Los personajes poseen cualidades, pensamientos y actitudes que los autentifican en tipos de la clase media de la sociedad limeña⁷¹. Para comprender sus cualidades psicológicas y morales, estableceremos una estratificación social de tres subgrupos: el primero, los infortunados de la clase media (don Celedonio, Perico, don Canuto y el

⁶⁹ Según Juan de Arona (1975), la venta y los vendedores de lotería forman parte de la imagen limeña tradicional: “*La suerte es la lotería; y sacarse una suerte es caerle a uno la lotería* [...] Nuestra *suerte* se pregonaba a gritos por las calles por vejaciones y vejetes, y también por mocetones que, hechos unos sinvergüenzas, ganan la vida en este oficio de holgazanes con el nombre de *suerteros*, que ha sido siempre un tipo de risa entre los tipos criollos. Van anunciando a grito herido *la de a mil! la de cuatro mil! Cinco mil, diez mil, veinte mil*, cincuenta, cien, y hasta de *quinientos mil* (soles) tomando el tipo más alto de las varias que van a jugarse”; 360-361.

⁷¹ La indumentaria de cada personaje obedece a la realidad social limeña. Existen pocas referencias al respecto: Celedonio, con “tirantes”, “*Poniéndose el saco*”; Perico, “tan fresco... y en calzoncillos”; don Canuto con “*ropa*”, y el Suertero, con “el saco” y “el pantalón”.

Suertero); el segundo, la clase media acomodada (Rufa y Marta); y, por último, la clase baja subyugada (la sirvienta y los mozos)⁷².

a.1. Los infortunados de la clase media

El primer subgrupo lo constituyen don Celedonio, Perico, don Canuto y el Suertero⁷³. Los dos primeros viven en el infortunio (Ce: “¿Qué porvenir te he ofrecido?”⁷⁵), casi en la indigencia (P: “¡Qué apetito,/qué hambre siento!”), debido a que ninguno pretende laborar (Ce: “levántate flojonazo!”, P: “como que estuve al abrigo / de la cama todo el día” [...] y cuando, a mi vez yo salgo / a usted le pasa lo mismo”); no obstante, han podido subsistir por medio de préstamos, omitiendo los pagos de alquiler y empeñando sus pertenencias (Ce: “Lo empeñé por cuatro soles / y por dos vendí el recibo”). Al igual que don Canuto, que vive en condiciones deplorables (Pe: “y tiene hace muchos años / atrasado el apetito”), la única manera de sobrevivir o ascender en la sociedad será por medio de la suerte.

La predisposición de la suerte, sea favorecida o no, afecta el comportamiento de estos personajes. La ilusión de poseer fortuna les permite proyectarse: piensan en olvidar su condición social (Ce: “¡Nuestra posición / nos lo ordena!”), rehusar pagar las deudas (P: “Deber no es pagar, tío, / porque no es deber pagar”), cambiar la manera de vestirse y hablar (P: “Iré con flor en el ojal / [...] dando nota de *smartismo*”) y asumir costumbres de la clase alta (P: “cenaré con senadores”). Por otro lado, al enterarse de que no lograron obtener el premio, se enfurecen (Ca: “y a mí la envidia me altera”, Ce: “Maldita sea mi suerte”, P: “Se me revienta la hiel”), denuncian la falta de justicia e incluso piensan en perversas situaciones.

⁷² La lista de los personajes al comienzo de la obra, nos permite verificar un valor significativo. Los nombres propios de Rufa y Marta, Celedonio y Canuto, los determina como sujetos de la clase media: el sector acaudalado y el sector arribista, respectivamente; el sobrenombre de Perico y el peruanismo “Suertero” sugieren una estratificación de dependencia respecto al grupo anterior; por último, los mozos y la sirvienta conformarían el sector subordinado a las querencias de doña Marta.

⁷³ De acuerdo con Juan de Arona, el oficio y la construcción de la palabra “suertero” pertenece a un tipo de costumbre de la sociedad limeña: “El que pregona y vende por las calles *números de la suerte*. Ya que ha sido necesario formar esta palabra no han debido olvidarse las reglas de derivación del diptongo *ue*, que indicaban decir *sortero*. Pero nosotros o nuestro pueblo, queremos un reflejo vivo, un fac-símil de la voz primitiva [...] En Lima el *suertero* va a dar aviso de la fausta nueva a las señas que tomó, y es de derecho consuetudinario que se le paguen las albricias” (1975, T. II: 362).

⁷⁵ Para las citas respectivas de cada personaje se tomará en cuenta la primera letra de su nombre. En el caso de Celedonio y Canuto se colocarán con su primera vocal.

Por ejemplo, en la primera escena, se relaciona a una persona con una situación económica favorable con un cargo público: Perico piensa que si gana la lotería se volvería un político. De esta manera, de modo sarcástico, se desacraliza las funciones de los administradores del Estado:

PERICO:	Tutearé a los diputados, banquetearé a los ministros, cenaré con senadores, me volveré hombre político.
DON CELEDONIO:	¿Mas... talento?...
PERICO:	No hace falta cuando hay metal amarillo!

En la segunda escena, don Celedonio, ilusionado por acariciar la prosperidad, bajo “la ilusión del poder”, cataloga a su vecino de “pobrete”: lo llama “ño Cañutillo”, lo tilda de “infeliz” y, además, le exige respeto por considerarse “personas de brillo”, “ricos”, “gente *com il fo!*”. Sin embargo, en la octava escena, al no ser atendido por la lotería, Celedonio adopta una actitud irascible y decide denunciar a los dueños mediante la prensa. Por un instante, asume el porte de un dirigente sindical cuya voz autoritaria conduciría a la reivindicación social:

DON CELEDONIO:	Y si es necesario, yo publicaré otro periódico titulado <i>El Defensor</i> <i>de los derechos incólumes</i> <i>del ciudadano y de los...</i> [...] ¡Allí se leerán nuestras lágrimas y se leerá nuestra voz; a los empleados públicos atacaré con furor;
----------------	---

La posible denuncia demuestra las circunstancias locales, económicas y sociales en conflicto: la posición de la élite consolidada frente a las demandas de la masa popular que casi siempre son relegadas. Debemos resaltar que esta súbita posición de Celedonio se diluye, pues solo aparece cuando hay un interés personal para conseguir el poder económico e incorporarse al sector dominante. Solo bajo la condición de ser relegado, se concibe la estrategia difusiva en favor de una equidad social.

Por otra parte, en la tercera escena, don Canuto, criollo limeño de condición pobre⁷⁶, al enterarse que don Celedonio ha ganado el premio “*pierde la calma*”, deja al

⁷⁶ Las connotaciones literarias en los insultos emitidos por Canuto evidencia la educación criolla o las lecturas de la época. Las referencia a “Maritornes” (señalada en la tradición de Palma) y “¡Me descolgó el

descubierto su personalidad insincera y, en un discurso aislado, “*en la cama*”, aumenta el semblante de envidia al punto de mostrar su verdadera intención con pensamientos obscenos y desenfrenados; luego, con una especie de transformación peculiar, se cobija en las peticiones religiosas y suplica al Señor que cambie su realidad, pero no mediante un trabajo digno, sino con otros cuatro mil:

DON CANUTO: Son felices, venturosos,
y a mí la envidia me altera.
Siento como que quisiera
matar, al verlos dichosos.
Uso planes horrosos
me forjo, de mil bemoles.
¡Ah! ¡Si yo armara mi brazo!
¿Y por qué no?... ¡Caracoles!
Sí: si vienen... un sablazo
de unos veinticinco soles.
(Transición.)
Justo Dios de las alturas
que mis miserias conoces,
[...]
mándame, será mejor,
otros cuatro mil a mí.

La compostura de Canuto cambia repentinamente. Cuando el Suertero le asegura que es el legítimo ganador, la aflicción se convierte en una algarabía cargado de descortesía:

SUERTERO: Bien, mas... pongo condición
Me dará usted...
DON CANUTO: Ya se ve,
que si cobro le daré
buena gratificación.
Le regalaré cien soles.
(A que se lo cree el bellaco.)

Respecto al Suertero, este es el típico personaje propio del ambiente criollo. Sin nombre propio, denominado con el calificativo de vendedor de billetes de lotería, obtiene provecho de quienes anhelan ganar un premio; pero, a pesar de que sea considerado un trabajo indigno, se muestra honrado y no permite ciertos improprios:

RUFA: ¡Suerte cruel!...
¡A qué oficio vil te has visto
obligado a descender!...
SUERTERO: ¿Vil mi oficio?...
RUFA: ¡Qué horror, jamás lo pensé!
SUERTERO: ¡Váyase usted al demonio!

Tenorio” (en alusión al protagonista frívolo de don Juan Tenorio de Zorrilla), lo utiliza para insultar a Rufa y expresar su proceder de galanteador, respectivamente.

Si bien el Suertero pretende sobresalir por sus propios méritos, cuando existe la posibilidad de conseguir algún beneficio económico, desplaza la postura juiciosa por el halago ya que llega a prestar su prenda con el propósito de alcanzar una ganancia de la misma manera como lo realiza Canuto. Así, mientras el vecino cambia su actitud repentinamente frente a Celedonio y presta su traje a Perico, el Suertero se desprende de sus pertenencias pensando que obtendrá alguna recompensa monetaria de don Canuto:

DON CANUTO:	¿Rico Usted?... ¡Querido amigo, hombre sublime, hombre grande desde hoy cuenta usted conmigo para todo lo que mande! [...] Bien; no hay más que hablar, tome usted (<i>Quitándose la ropa, con la que se vestirá Perico.</i>) que yo realizo imposibles por la amistad.
SUERTERO:	¿Cien soles?... ¡Tome usted el saco con confianza! ¡Caracoles! ¿Cien soles? (<i>Desvistiéndose con precipitación.</i>) [...] Busque bien a ese bribón, tome usted el pantalón. (<i>Rápido.</i>) ¿Quiere usted el calzoncillo?

a.2. La clase media acomodada

El segundo subgrupo lo conforman Rufa y Marta. Ambas mencionan que poseen un inmueble en el que alquilan habitaciones y obtienen ciertos ingresos. La diferencia radica en las actitudes que tienen frente a los inquilinos: mientras Marta evita los problemas y asume un papel pasivo ante la falta de pago de los arrendatarios; Rufa, por el contrario, expulsa a quienes se retrasan en la renta:

MARTA:	que me deben año y medio, pero estoy trastornada que sólo hoy a tu llegada, me acordé subir a botarlos;
RUFA:	Yo en Arequipa, en mi casa, si deben un mes los boto; ¡tú eres muy buena! Bien noto lo que eres, por lo que pasas.

Estas alusiones reflejan el comportamiento definido por el ambiente arequipeño y limeño: Rufa hace alarde de su tajante postura ante la poca vergüenza de los

inquilinos porque viene de Arequipa, provincia donde los valores todavía se conservan (“¿Tal es Lima?”, “¡Ay Misti, cuánto te extraño!”):

RUFA: ¡Dios mío, qué corrupción
hay en Lima, los ladrones
roban cantando! ¡Qué horror!

Marta, por su parte, aunque es arequipeña, se ha dejado dominar por la indecencia de la sociedad limeña:

MARTA: Aquí aunque giman y suden
los dueños, nadie se inquieta,
y hay que pagarles carreta
a veces porque se muden.

Aparentemente, las diversas alusiones de este grupo femenino constituye una separación con los enfoques tradicionales: Rufa y Marta trabajan, se encuentran amparadas por una economía rentable y, además, tienen un personal que los atiende; no obstante, la postura enérgica todavía se mantiene dentro del comportamiento usual. La actitud enérgica de Rufa (“¡Canallas, voy a probarles”, “Los despedazo a los dos”) se apacigua al encontrar a su esposo (“¡Celedonio de mi alma!”, “¡Idolatrado sobrino!, “¡Maridito mío!); podemos deducir que durante los años en que buscó a su esposo, ella ha mantenido la decencia porque, al igual que Marta, no se menciona una relación aparte. De alguna manera, las referencias sociales de la mujer dependiente aún no se consolidan, se hallan inmersas en los patrones sociales del sector criollo señorial:

RUFA: ¡Qué falta hace un hombre! Creo
que son un mal necesario.

a.3. La clase baja subyugada

Por último, la clase subordinada está conformada por los mozos y la sirvienta quienes intervienen en escena para acomodar o colocar las cosas que ordenan Marta y Rufa. Veamos las siguientes referencias:

Mozo 1° y 2° entran cargando lo que se indica.

SIRVIENTA, entrando con lo necesario para poner la mesa y con los platos que se nombrarán en esta escena.

A diferencia de los limeños criollos (don Canuto, Suertero, Perico), los arequipeños acriollados (don Celedonio, Marta) y la inmigrante arequipeña (Rufa), los

encargados de los servicios domésticos no expresan sus pensamientos y/o ideas, solo realizan acciones; por tanto, el ingreso de los criados solo demuestra la opulencia económica de Marta, representa el dominio del grupo criollo sobre dicha población.

Las pocas marcas discursivas de los mozos reflejan las expresiones peculiares de la población afrodescendiente. La supresión de la *D* y el cambio radical de *Bu*, en “¿*Onde* pongo los baúles?”, “¿*Onde* la ponemos?” y “¡Güeno!”, al principio de la palabra, remiten a la representación lingüística verosímil de la población afroperuana⁷⁸. La inserción del lenguaje distintivo enriquece el diálogo comprendido por los espectadores y establece un enfoque criollo popular en base al prejuicio racial de los criados de la época. Añadimos a esta perspectiva la visión particular sobre los chinos inmigrantes: el rechazo, la antipatía al estereotipo chino construye frases denigrantes como “engañarme como a un chino” o “¡Suerte china!”.

Queda por destacar una situación teatral importante: la intención de reforzar la idea de que los personajes poseen un comportamiento social similar al espectador. Esta peculiaridad se aprecia en el quiebre lícito de la convención realista de la cuarta pared cuando don Celedonio, al término de la obra, se dirige al público de la siguiente manera:

DON CELEDONIO:	El autor a los actores les ha confiado que ansía otro cuatro mil mejores: vuestros aplausos, señores, que son la gran lotería.
----------------	--

Este giro escénico naturalista otorga un poder significativo al juguete cómico porque diluye las dimensiones entre el lugar de expectación y la escenografía y, lo más importante, refuerza la ilusión de una representación cercana a lo verosímil con personajes sacados de la realidad limeña.

b. La reiteración en el efecto cómico del enredo

En la construcción de las situaciones cotidianas de la época con un tono satírico y con la captura de los comportamientos urbanos limeños, evidenciamos una imagen de la clase media limeña dispuesta a asumir una conducta servil e indigna ante la

⁷⁸ Para mayor profundidad sobre la construcción de la alteridad en la sociedad peruana del siglo XIX que se mantiene en los primeros años del XX, resaltamos la investigación de Marcel Velásquez (2005) quien ha evidenciado una homogeneidad semiótica al representar la diferencia racial y cultural del *sujeto esclavista* mediante las estrategias discursivas encontradas en textos literarios en un período de 120 años.

posibilidad de conseguir beneficios económicos. Esta conducta, desarrollada por los inquilinos al principio, se generaliza y se proyecta en los demás personajes: el eje del drama, el aspecto medular que determina los cambios drásticos de comportamiento, se centra en la preocupación por sobrevivir cada día y el ánimo de emerger socialmente mediante la lotería. De esta manera, los personajes experimentan la alegría extrema, la confusión, la desesperación, el servilismo, el egoísmo, la envidia, la frustración, cambios internos ante la posibilidad de conseguir o negársele la suerte, siempre con la quietud o la holgazanería⁸⁰.

De esa manera, la perspicacia de los movimientos de ingenio en diversos pasajes cómicos exhiben los comportamientos y terminan por ser un aspecto característico de la pieza teatral: la risibilidad de la confusión, del enredo, se patentiza en la interacción de los personajes (salvo los golpes que reciben don Canuto, don Celedonio y Perico en la segunda y novena escena) por medio de un uso refinado del lenguaje y el elemento rítmico de la reiteración, lo cual agiliza la jocosis comunicativa.

El enmarañamiento de términos producido por una combinación de instrumentación fónica conduce a una confrontación y desviación de sentidos. En la primera escena, el dramaturgo emplea una cadena constante de sonidos y de sentidos para el efecto de la comicidad: cuando Perico reclama el empeño de su traje, “se empeñó usted en prestarle”, ágilmente don Celedonio le responde “No fui yo quien se empeñó: / quien se empeñó fue el vestido”; mientras el sobrino considera su chaqué “Tan elegante y gracioso”, el tío cambia ingeniosamente el término de “gracioso” por el de “grasoso”: “Grasiento dirás, sobrino”; al rememorar don Celedonio su casamiento con aquel traje, Perico le increpa “¿Con él?.../ ¿No fue con mi tía?”; al mencionar Celedonio “¡Qué mala salió!”; Perico piensa que se está hablando de la tela, pero le responde “No: mi mujer”; y, al recordar que una noche “completamente aburrido” por los maltratos el tío cogió “una tranca de fierro...”, le interrumpe Perico con “¡Y le rompió usted el bautismo!”; pero don Celedonio indica “No; tranquilé su dormitorio”.

Risible también son los cambios de comportamiento, los insultos, las contra-escenas, las exageraciones, las indirectas, las confusiones, las peticiones ridículas que en las citas anteriores podemos volver a revisar. La reiteración de las palabras también provoca un efecto cómico. El caso más ilustrativo se evidencia en la segunda escena

⁸⁰ La tesis de Mateo Chiarella (2002), resalta rasgos y eventualidades del azar en los personajes de *La de cuatro mil*, *Domingo siete* y *La pícara suerte*.

donde las constantes repeticiones terminan por alterarse con otros términos sin obviar el planteamiento rítmico: asombrados, don Celedonio y Perico anuncian de manera alternada que son personas importantes, solo son interrumpidos por un irritado don Canuto que mantiene el efecto rítmico con una frase cargada de insultos:

DON CELEDONIO:	¡Que estamos en plena gloria!
PERICO:	¡Que mudaremos de casa!
DON CELEDONIO:	¡Que cambiaremos de historia!
PERICO:	¡Que somos muy poderosos!
DON CELEDONIO:	¡Que somos muy elegantes!
PERICO:	¡Que somos muy...!
DON CANUTO:	Sí, enfadosos locos, necios y cargantes.

Los movimientos teatrales del “juguete cómico” evidencian una tendencia costumbrista, lo que refuerza la preservación de la sátira y la burla establecida como tradición limeña desde la época colonial. Los personajes y las situaciones irrisorias conforman la agudeza dramática y resaltan la condición y gracia social del criollo popular. Asimismo, la preocupación de Yerovi se concentra en alcanzar un efecto cómico sin alterar el modelo rítmico por medio de la repetición de palabras y las representaciones sintácticas.

2.1.3.4 La labor del poeta modernista

Las indagaciones métricas sobre las alternancias octosilábicas realizadas por Cecilia Moreano en el quinto tomo de la *Antología General del Teatro Peruano* (2002), en el cual presenta una relación de variedades métricas (décima, pareado, quintilla, romance), versos amétricos, alteraciones, y construcciones probables para mantener la rima y la presunta medida de los versos (80-81), no evidencian el desenvolvimiento, la tensión y la agilidad del diálogo en la pieza dramática. Por tanto, resulta necesario revisar la consciente elaboración formal del verso en ciertos fragmentos de la pieza teatral a partir de una perspectiva rítmica y una dimensión semántica, pues sería amplio dedicar un estudio pormenorizado de las trece escenas.

a. Movimiento y variedad rítmica

Escogeremos para nuestro análisis una sección de la octava escena, específicamente el momento en que don Celedonio y Perico, sorprendidos por la

habitación amoblada, intentan saber el contenido del cajón que le pertenece a Rufa. El fragmento está compuesto por quince versos octosílabos⁸¹ precedidos por un romance con rima asonante y parcial (ó), y por los acentos principales en las sílabas dos y siete. Los demás tiempos marcados presentan simetría en las sílabas uno y cuatro, mientras que las sílabas tres y seis se sitúan en menor predisposición, lo cual evidencia una variedad interna respecto a los intervalos acentuales. En cuanto a los grupos rítmico semánticos, las frecuencias dominantes (ó, óo, oó) crean el efecto rítmico al contraponerse a un efecto rígido o monótono; las agrupaciones de poca presencia (ooooó, ooóo), actualizan el sentido del poema, pues brindan acciones, descripciones o contenido temático.

Veamos el primer segmento del fragmento que analizaremos:

1er. Segmento	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
PERICO				
Pienso yo ⁸³				
que habrá adornos.	oó/óo	- 2/3	-	
DON CELEDONIO				
No, yo creo	ó/ó/óo		5	6/7
que sea ropa interior,	oóo/óo/oó	- 2 -	4 -	6
pero es fácil convencerse,	oó/óo/ooóo	- 2/3	- -	- 7
abramos este cajón. (<i>Desatan el cajón</i>).	oóo/óo/oó	- 2	4 -	- 7

El primer segmento contiene cuatro versos cuyos grupos de impulso métrico de mayor aparición (ó, óo, oó) recargan la conjetura de Perico y Celedonio por adivinar los elementos del cajón. El choque de los tiempos en la expresión afirmativa “que habrá adornos” (oó/óo) produce un cambio semántico con la negación y el pronombre en primera persona del enunciado “No, yo creo”, que contiene tres golpes consecutivos al término del primer verso (ó/ó/óo). Esta tensión acentual se disminuye cuando Celedonio considera que se trata de “ropa interior” (óo/oó), mientras que en el tercer verso se expone la duda y se decide desatar el cajón, lo cual refuerza el grupo rítmico semántico de mínima reiteración (“convencerse”: ooóo) acompañado con la característica “fácil”

⁸¹ Respecto al código métrico octosilábico, Navarro Tomás (1972) menciona que al principio del modernismo la redondilla y la quintilla se usó relativamente (414) a comparación del romanticismo; en otros términos, el octosílabo ocupó un lugar inferior en la poesía modernista (418). Según Antonio Quilis (1989) la serie de ocho sílabas en el verso armoniza con el grupo fónico medio mínimo del lenguaje castellano y se presta cómodamente en la fuerza tonal de las expresiones populares (63). En ese sentido, Yerovi no se desliga completamente de la tendencia romántica teatral, sino que persigue y acondiciona las cualidades métricas con una raigambre artística modernista que le permite conquistar, como veremos, nuevas posibilidades del verso en la elaboración teatral.

⁸³ Colocamos parte del verso anterior para comprender el sentido completo de la intervención de Perico.

(óó) y la asistencia en conjunto de “abramos” (oóó): el propósito es acabar con la incertidumbre. De esta manera, la acción culminante constituye el “*Desatan el cajón*”.

A continuación, analizaremos el segundo segmento del fragmento:

2do. Segmento	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
DON CELEDONIO <i>Cantando</i>				
<i>Desatemos estos lazos</i>	ooóo/óo/óo	- - 3	- 5	- 7
<i>que son los de nuestro amor,</i>	oó/ooooó	- 2 -	- -	- 7
<i>démonos un par de abrazos</i>	óoo/oó/oóo	1 - -	- 5	- 7
<i>y hasta después, pues, mi flor.</i>	oooó/ooó	- - -	4 -	- 7

Los cuatro versos del segundo segmento componen una redondilla con rima abab. El texto en cursiva advierte un enunciado cuya entonación debe diferenciarse. En contraste con los versos anteriores, destinados a un texto dialogado, este segmento predomina una intención cantada, un verso subordinado a la melodía⁸⁴.

Los golpes acentuales producen una variabilidad en la secuencia temporal: en los versos uno y tres los acentos recaen invariablemente en las sílabas cinco y siete; en los versos dos y cuatro, la frecuencia obligatoria recae en la sílaba siete. La aparición de pocos grupos rítmico semánticos dominantes resalta la percepción de las cuerdas (“estos lazos”: óó, óó), mientras que los grupos de menor frecuencia refuerzan un sentido descontextualizado: la despedida amorosa. Mientras desata las cuerdas, traslada el sentido hacia el momento de la separación idílica dirigida a un alocutario representado (“mi flor”). “Desatemos”, “nuestro amor”, “y hasta después”, recipientes de frecuencia mínima, sugieren una temática sarcástica en una situación musical.

Leamos ahora el siguiente segmento:

3er. Segmento	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
RUFA ¡Jesús! ¡Jesús!	oó/oó	- 2 -	4	
PERICO, <i>cantando</i>				
<i>¡Ora... Ora!</i>	óo/óo		5	- 7
<i>¡Mueva los pieces, señora!</i>	óo/oóo/oóo	1 - -	4 -	- 7

La tendencia musical se ve trastocada por la intromisión de Rufa, pero continua imprevistamente con la expresión de Perico en el tercer segmento. Lo interesante en este

⁸⁴ Oldrich Bélic (2002) considera que el verso cantable tiene por soporte la melodía y, a diferencia del verso coloquial, no es necesario revelar el metro (215). No obstante, nos parece más pertinente considerar que el ingreso de este tipo de verso contribuye a la flexibilidad versal en un momento de rigidez métrica (216).

pareado es la aparición variada de grupos dominantes (óó, oó) con las frecuencias regulares (oóó) que refuerzan el ritmo en el impulso de intensidad. El primer verso enuncia la doble expresión simétrica de asombro de Rufa (“¡Jesús! ¡Jesús!”: oó/oó) que, de inmediato, colisiona con el impulso rítmico enunciado por Perico, quien expone una variación de significado mediante la repetición de un mismo movimiento, el sintagma “ora”, aféresis de la conjunción disyuntiva “ahora” (“¡Ora... Ora!”: óó/óó). Esta peculiaridad termina con una oración imperativa hacia la “señora”, donde el término mal empleado de “pieces” resalta la errática dicción del personaje.

Asimismo, la expresión de Perico mantiene la tonalidad de la redondilla anterior en los dos golpes últimos del verso impar en la sílaba cinco y siete, al igual que en el verso par con los golpes en la sílaba cuatro y siete. La referencia no es la situación amorosa, como lo cantaba Celedonio, sino en apartar a la “señora” con sarcástica entonación porque ha ingresado al espacio escénico.

Revisemos seguidamente el último segmento:

4to. Segmento	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
RUFA, <i>la emprende a plumerazos</i>		
¡Esto es lo que muevo yo!	ó/ó/ooóó/ó	1/2 - - 5 - 7
¡Pillos!... ¡Ladrones!...	óó/oóó	1 - - 4 -
DON CELEDONIO Y PERICO		
¡Señora!	oóó	- 7
RUFA		
¡Dios mío, qué corrupción	ó/óó/ó/ooó	1/2 - 4 - - 7
hay en Lima, los ladrones	ó/oóó/ooóó	1 - 3 - - 7
roban cantando! ¡Qué horror!	óó/oóó/ó/ó	1 - - 4 - 6/7

En estos cinco versos se retorna al romance inicial con una rima que empieza desde el primer verso. Observamos que en los versos impares el grupo rítmico semántico dominante “ó” colisiona con otros grupos debido a la intensidad del encuentro de los personajes (“Esto es”: ó/ó; “Dios mío”: ó/óó; “¡Qué horror!”: ó/ó). Por el contrario, el manejo de grupos de menor frecuencia menciona los rasgos de los sujetos y señala las acciones delictivas: Rufa, al ver a los sujetos desconocidos con sus pertenencias, le parece inconcebible que los “Pillos”, “los ladrones” (óó, ooóó) de una Lima distorsionada por la “corrupción” cometan sus delitos mientras están “cantando” (oóó). En cambio, tío y sobrino, perplejos por el ingreso de una extraña, viéndose golpeados por los “plumerazos”, solo atinan a designarle “¡Señora!” para apaciguar las

constantes ofensas. El encuentro de los personajes contiene una variabilidad intensa a nivel rítmico y semántico.

Los versos consecutivos sustraídos de la octava escena conforman una articulación comunicativa desde la interacción entre Perico y don Celedonio, hasta la intromisión de Rufa. El desarrollo muestra el contacto de los personajes con excepción del canto de don Celedonio quien se dirige a un alocutario representado mediante el término “mi flor” símbolo de pertenencia y belleza. Asimismo, los personajes se incomodan ante el ingreso de otros seres al espacio, lo que conlleva a determinar ciertas acciones y percepciones. Cada participante expone sus pensamientos y emociones: don Celedonio, intrigado por el contenido del baúl, decide abrirlo y asocia el acto de desatar con una percepción dependiente del contexto real, una separación pasional; mientras Rufa, al ver a dos desconocidos, manifiesta su asombro con improperios.

Cada interlocutor, entonces, transmite una percepción distinta. Don Celedonio y Perico creen que el objeto encontrado en la habitación es un obsequio y desatan los “lazos”, los cuales rememoran en Celedonio la desunión amorosa; Rufa, por su parte, el temor le embarga al encontrar a unos desconocidos en la habitación: decide retirarlos y enfrentarlos con el plumero y asocia el acto delincuencia con el comportamiento desvergonzado y corrupto de la ciudad limeña.

b. La incesante variabilidad del ritmo

El texto dialogado de *La de cuatro mil* está compuesto por diversos grupos de intensidad que conforman una regularidad silábica de versos octosílabos; sin embargo, la armonía establecida por el impulso métrico, en la serie de unidades con estructuras isosilábicas, se altera con la aparición aparentemente repentina de segmentaciones amétricas (trisílabo, pentasílabo, hexasílabo o eneasílabo). El quiebre de la integridad versal produce un efecto de expectativa frustrada mayor a las alternaciones regulares de las sílabas acentuadas con las no acentuadas, lo cual conlleva a la percepción de un organización rítmica distinta que no produce un desagrado en la melodía, sino renueva la eficacia estética y actualiza el ritmo versal.

Veamos, concisamente, la distribución del grupo rítmico semántico, así como la secuencia temporal rítmica de algunos fragmentos donde se producen dichas rupturas:

[Escena I]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
DON CELEDONIO		
¿Qué te ha hecho el pobre vecino? [í-o]	ó/óo/óo/oóo	1/2- 4 - - 7 -
¿Que está hambriento? ... ¿Y qué?	oó/oóo/oó	- 2 - 4 - - 7
¿Nosotros no estamos lo mismo? [í-o]	oóo/ó/óo/oóo	- 2 - 4/5 - - 8 -

Determinado por el predominante impulso métrico del romance, el último verso altera la continuidad con una medida silábica distinta. A pesar de que el tercer verso mantiene la rima asonante y parcial con el primero y contiene una secuencia temporal rítmica constante en las sílabas dos y cuatro, la disposición de la serie acentual alberga una confrontación de dos tiempos marcados (ó/óo: “no estamos”) en medio del segmento. El patrón rítmico se fractura no solo a nivel métrico, con la disposición acentual, sino con los lazos semánticos, pues la irregularidad en la composición otorga prominencia a la expresión: don Celedonio no consiente que Perico se burle de la pobreza del vecino, le recuerda que se encuentran en la misma miseria.

[Escena I]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
DON CELEDONIO		
¿Como que cambió lo menos	ooooó/oóo	- - - - 5 - 7 -
cien veces en medio siglo [í-o]	ó/óo/oóo/óo	1/2- - 5 - 7 -
de mangas, faldones, cuellos,	oóo/oóo/oó	- 2 - - 5 - 7 -
forros y bolsillos; [í-o]	óo/ooóo	1 - - - 5 -
[...]		
unos recuerdos tristísimos [í-o]	óo/oóo/oóoo	1 - - 4 - - 7 -
¿Con él me casé!	oó/ooó	
PERICO, <i>ingenuo</i> .		
¿Con él?... oó		- 2 - 5 - 7
¿No fue con mi tía?... [-]	ó/ó/ooóo	1/2 - 5 -

[Escena I]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
DON CELEDONIO		
¿Ninguno!... Por alimento	oóo/oooóo	- 2 - - 7
¿esperanzas!... plato insípido [í-o]	ooóo/óo/óoo	- - 3 - 5 - 7
¡Ah!, ¡si por lo menos saliera	ó/oooóo/oóo	1 - - 5 - - 8 -
premiado este numerito [í-o]	oóo/oooóo	- 2 - - 7

En esta composición, la continuidad del impulso métrico se ve trastocada con un eneasílabo. Aunque este verso alberga un grupo de intensidad de menor medida (oooóo), semejante al primer, segundo y cuarto verso, la secuencia temporal de los golpes acentuales en las sílabas una, cinco y ocho, produce una fractura que potencia la enunciación versificada: luego de considerar que vive desdichadamente, don Celedonio

suspira y deja establecido que su esperanza de sobresalir u obtener la felicidad se encuentra en el premio de la lotería.

[Escena II]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
DON CANUTO ¿De veras, don Celedonio?	oóo/oooóo	- 2	- -	- 7
DON CELEDONIO De veras.	oóo/			
DON CANUTO ¡Miente!	óo/			
DON CELEDONIO Lo juro.	oóo	- 2	4 -	- 7
DON CANUTO ¡Demonio! (<i>Abrazándolo.</i>)	oóo	- 2 -		
¡Querido amigo del alma!	oóo/óo/oóo	- 2 -	4 -	- 7

La segunda escena lo conforma una serie de redondillas octosilábicas con una rima abab trastocado por la incorporación de un trisílabo. A excepción del primer verso, se emplean grupos rítmico semánticos dominantes (oóo, óo) con la marca temporal constante del acento en la segunda y séptima sílaba. El trisílabo empleado no altera el tiempo marcado fijo, sino al componente métrico. Al respecto, la incorporación del verso de tres sílabas no es espontánea sino que se coloca antes de una marca textual que implica un dinamismo versal: hay una recarga de tensión comunicativa (“¡Demonio!”) que da paso a un movimiento actoral que yuxtapone una entonación distinta en el siguiente grupo rítmico semántico (“¡Querido amigo del alma!”). Así, don Canuto, alterado porque don Celedonio obtuvo el premio, cambia súbitamente de actitud (justo en el verso amétrico que rima con el primer verso) y enuncia, con amabilidad y un repentino abrazo, una frase amical.

[Escena II]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
PERICO mientras volvemos se acuesta.	oooóo/oóo	- - -	4 -	- 7 -
DON CELEDONIO Volvemos con comestibles	oóo/oooóo	- 2 -	- -	- 7 -
DON CANUTO Bien; no hay más que hablar, tome usted (<i>Quitándose la ropa, con la que se vestirá Perico.</i>) que yo realizo imposibles por la amistad.	ó/ó/ó/oó/óo/ó oó/oóo/oóo	1/2/3	- 5	6 - 8 - 7 -

El eneasílabo incorporado en esta serie octosilábica posee cuatro grupos únicos (ó) que se confrontan consecutivamente y acentúan las marcas temporales en el grupo rítmico semántico. Además, conforma el único verso sin golpes en las sílabas cuatro y siete que conforman la constante de la secuencia rítmica. Por tanto, la extensión del verso predispone un tono de resignación ligado a una referencia de acción que constituye la novedad del impulso métrico y el cambio de actitud: observamos la aceptación de don Canuto en entregar, sin encontrar otra solución, el traje que lleva puesto a Perico con la finalidad de conseguir un beneficio posterior.

[Escena VIII]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica		
DON CELEDONIO				
¡Justo, horrible!,	óo/oóo	1-	4 -	
figúrate tú, muchacho,	oóoo/ó/oóo	- 2 -	- 5	- 7 -
figúrate que yo	oóoo/oó	- 2 -	- -	6
hubiera comprado un...	oóo/oóo			
PERICO, <i>reparando en los muebles</i>				
¡Tío!	óo	- 2	- 5	- 7 -
DON CELEDONIO				
¡Oh!	ó	1		
PERICO				
¡Oh!	ó	1		
¡Salgamos, hemos entrado	oóo/óo/oóo	- 2 -	4 -	- 7 -
a otra pieza por error.	óo/óo/ooó	1 - 3	- -	- 7

El romance con golpes asonantes alberga los siguientes versos amétricos: un pentasílabo, un heptasílabo y dos bisílabos consecutivos. Si bien el primer verso fractura la rima de los versos anteriores, existe el intento de mantener una rima asonante en el tercer, quinto y sexto verso para volver a retomar al final la disposición acentual octosilábica. En esta ocasión, las organizaciones métricas poseen casi igual repartición de los acentos: el pentasílabo posee marcas temporales en las sílabas uno y cuatro, comparte el golpe en la primera sílaba con los bisílabos, mientras que el heptasílabo realiza una ruptura de continuidad con el segundo verso, y repite la repartición acentual con el verso cuatro. Estas dislocaciones rítmicas agravan la tensión a nivel semántico: se resalta la indignación de don Celedonio por no ser atendido como es debido y, repentinamente, las expresiones de asombro ante los muebles (esta vez precedida por una acotación) refuerzan el sobresalto de los personajes.

[Escena Última]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
DON CELEDONIO ¡Claro!	óo	
PERICO Pues claro.	/oóo	1 - - 4 -
DON CANUTO ¿Cuál es el número?	ó/ó/oóoo	1/2 - 4 -
DON CELEDONIO ¡El cincuenta mil quinientos!	ooooó/oóo	- - - - 5 - 7 -
SUERTERO ¡Mentira!		oóo
PERICO ¿Qué?	/ó	- 2 - 4 -
DON CELEDONIO Está en el diario.	oó/oóo	
SUERTERO ¡Aquí está	/ó/ó	- 2 - 4 - 6/7-

En esta serie de cinco versos, evidenciamos el desprendimiento de la rima del romance con la incorporación de tres pentasílabos. Los versos uno, cuatro y cinco poseen grupos dominantes (ó, óo, oó), mientras los versos dos y tres presentan grupos de menor frecuencia (oóoo, oooooó). Asimismo, el primer octosílabo constituye la base del fragmento porque está estructurado de manera completa sin la intervención de dos personajes y, además, la secuencia temporal de las sílabas es única al marcar en las sílabas cinco y siete. Por tanto, el octosílabo, envuelto entre versos breves, produce una tensión en la composición. En el enunciado de Celedonio se realza “¡El cincuenta y mil quinientos” y, seguidamente, se confronta con las refutaciones del Suertero y las sorprendentes enunciaciones de Perico.

El “juguete” se encuentra regido por una serie predominante de versos octosílabos con la presencia menor de diversas formas métricas colocadas de manera estratégica. El ingreso de ciertos versos libres no representa un quiebre brusco con la métrica habitual, sino un mayor dinamismo en la manifestación poética de los diálogos. Por ello, la incorporación cuidadosa de variaciones rítmicas por parte del poeta-dramaturgo, evidencia el desprendimiento de la norma tradicional hacia una nueva posibilidad; es decir, a diferencia de los teatros costumbristas compuestas en romance, Yerovi se despoja ligeramente de la tendencia decimonónica e intenta modernizar los elementos métricos con la incorporación de distintos versos, en cuanto a su extensión

silábica, que implica la espontaneidad del ritmo versal en los momentos muy álgidos de la pieza teatral⁸⁵.

Los fragmentos analizados presentan una agilidad rítmica y una alternancia semántica que caracteriza la progresiva alternancia temática con situaciones versátiles y jocosas. Este peculiar dinamismo ligado al entusiasmo del poeta durante la producción dramática predispondrá, por tanto, la irregularidad métrica, al alternar con la variante amétrica en el repertorio rítmico, aunque sin intención de modificarlo drásticamente.

Los versos de Yerovi evidencian un lenguaje sencillo, una fluidez de términos coloquiales propios de un cosmopolitismo tradicional que atrae al lector-espectador. Los equívocos, la ambigüedad, el encadenamiento de la lógica imprevista, el juego de palabras en la composición teatral breve, llevan a un grado de jocosidad sobre la base de una versificación ágil e intuitiva en el transcurso de cada escena; la depurada creatividad, la refinación de los grupos melódicos, otorga en los diálogos en verso una continuidad ligera y sonora.

Yerovi supo del preciosismo y la sensualidad que proponía el Modernismo, pero mantuvo su densidad emocional hacia los elementos tradicionales para encarar la realidad criolla de su época. Por ello, la técnica del poeta modernista recae en la elaboración del verso, mas no en la incorporación de términos extravagantes. De haberlos colocado el autor se hubiera alejado de la realidad lingüística habitual del sujeto limeño. Por ello, por más cambios de formalidades métricas y técnicas del verso y la prosa se hayan formulado, el texto teatral de Yerovi sigue emocionando a lectores y espectadores con la misma calidad y atracción escénica de la época.

2.2 El drama histórico: *Los conquistadores* (1906) de José Santos Chocano

Al iniciar el siglo XX, el sector letrado y la multitud popular aceptaron la maravillosa resonancia de los versos descriptivos y orquestales de José Santos Chocano y Gastañodi (1875-1934). Con el transcurrir de los años, la crítica solo se enfocó en la superficialidad y la enfática sonoridad de sus versos, produciendo un masivo desinterés en el público lector; incluso los pocos estudios especializados no transmiten el sentido

⁸⁵ La predisposición por las formas octosilábicas evidencia el vínculo con las modas literarias tradicionales destinadas a construir una pieza teatral de trascendencia. El empleo del alejandrino, dodecasílabo o eneasílabo, considerado por Tomás (1972) como las medidas practicadas por los modernistas, alteraron la tendencia formal que las comedias costumbristas mantenían en desarrollo.

rítmico de su construcción poética. Por tanto, si no se ha desentrañado la propuesta poética de nuestro poeta, resulta lógico comprender que sus obras teatrales no hayan sido consideradas dignas de estudio y permanezcan en el olvido.

2.2.1 Apreciación de la crítica sobre la creación poética de Chocano

Una de las primeras apreciaciones es el prólogo de Manuel González Prada en las *Poesías completas* de Chocano (1902)⁸⁶, en donde resalta el vigor ideológico, el compromiso cívico y, someramente, el empleo del ritmo estético en el verso. Sobre este último punto, distingue la lírica de “ritmos del color y de la línea” (378) instaurada en el empeño por comprender, desde una mirada externa, la esencia de las cosas. Para González Prada, la “potencia verbal”, “la novedad y abundancia de las figuras”, “las metáforas”, las ideas e imágenes en el ritmo conllevan a Chocano a un “*estado de poesía*” (381). Asimismo, señala que la variedad métrica en la producción de Chocano lo aleja de los límites artísticos, determinándolo como un intelectual capaz de colorear lo exterior mediante el manejo de diversas tendencias rítmicas y géneros literarios:

[...] Con tanta facilidad maneja el verso suelto, como el asonantado y el consonantado, y lo mismo cincela un soneto y una décima que una octava real o un terceto. Ningún género le arredra; y sale tan airoso del artístico endecasílabo, como del popular octosílabo. No se esclaviza en la métrica de Hermosilla, como lo prueban su *El Verso Futuro* y sus dodecasílabos con acentuación en tercera, séptima y undécima sílabas (381-282).

La habilidad poética de Chocano resonó en España e Hispanoamérica con la publicación de *Alma América* (1906). En las *Obras completas* (1954), el poemario apareció respaldado con las siguientes apreciaciones: Menéndez y Pelayo considera a los versos de “elevados y varoniles tan llenos de entusiasmo y nobles afectos” (363); Miguel de Unamuno reconoce la armonía del ritmo en la medida métrica, la prominente elocuencia ante la falta de lirismo y profundidad, y las ansias por preservar la magnificencia de lo español y lo americano: “todo solemne, todo sonoro, todo vistoso, a ratos enérgico, conceptuoso a ratos, todo épico. Muy americano, sin dudas, pero muy español” (364); Rubén Darío resalta la aplicación del ritmo y la relación vigorosa de lo

⁸⁶ El prólogo de González Prada a las *Poesías completas* de Chocano lo publicó la casa editorial Maucci en Barcelona; no obstante, las citas correspondientes pertenecen a la siguiente edición: González Prada, Manuel. *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Estudio preliminar, selección y notas de David Sobrevilla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009. Asimismo, los fragmentos en cursivas son del autor.

hispano y lo americano “envuelto en armonía y en melodía y canto” (367); Rodó, por su parte, reconoce el audaz y escultórico proceder en la forma, las pretensiones de fomentar una “misión civilizadora” y divulgar la sensibilidad americana (369).

Los continuos elogios a la extravagancia del ritmo y la imagería de los versos fueron determinantes para denominar a Chocano el poeta representativo del Perú que se extendió en Hispanoamérica. Así, mientras Blanco-Fombona, en la *Antología de Poetas Modernistas Americanos* (1913), lo consideraba categóricamente un modernista “erudito”, “único en el saber sentir y expresar la naturaleza de América” (XLVI); en Lima, los colónidas dejaban al descubierto su predilección por Chocano al publicar su poema “Playa tropical” y, sobre todo, colocar su retrato en el primer número de la revista *Colónida* (1916).

No obstante, la importancia de Chocano entró en declive a partir de la discusión por el título privilegiado de “El Cantor de América”. Si por un lado Issac Goldberg, en su libro *Studies in Spanish American Literature* (1920), admitía el “alma hispanoamericano” encumbrado con “adelanto estético y no ético” (414), José Carlos Mariátegui negaba el fervor americano en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) debido al uso recargado de la “exuberancia” con un discurso colonial “incapaz de sentir lo autóctono” (240). El amauta visualiza una poesía individualista, extraña, con la habilidad de retratar “el espíritu”, “la entonación”, “el temperamento” español, a pesar de las “sucesivas ondas de modernidad” (242).

Posteriormente, en el prólogo a las *Poesías* (1945), Luis Fabio Xammar rescata la intensidad melódica y la fisonomía objetiva y pictórica del paisaje americano en la poesía de Chocano. Las diferentes ideas de Xammar le permitieron a Alfonso Escudero, en el prólogo a la *Antología Poética* (1962), establecer tres direcciones o aspectos fundamentales: 1) la épica, teñido de emoción “grandilocuente” en lo verbal y lo histórico; 2) la descriptiva, ligado a la percepción sensitiva y parnasiana del exterior; y 3) la intimista, referido al sentimiento nostálgico (25). Además, Escudero afirma la visión externa de lo americano por encima del influjo francés en *Alma América*, ya que se instaure una fijación valorativa de lo hispánico e indígena, relacionada con la tendencia romántica, y una elaboración del verso que expone la técnica parnasiana: estos aspectos determinan la iniciativa modernista de Chocano (29).

Una posición contradictoria expone Arturo Torres Rioseco en sus *Ensayos sobre literatura latinoamericana* (1953). Plantea que Chocano no siguió el ideal modernista

porque exhibe la belleza de lo americano con un delirio desenfrenado y pasional, lo cual “significa un retroceso de más de medio siglo [...] Más que el son metálico del parnaso tiene el tamborileo descompasado, el grito y el rugido del romántico” (174). Según Torres Rioseco, Chocano amplía las evocaciones épicas de la conquista, el espacio colonial y la naturaleza tropical, una visión “primitivista” cuya violenta sonoridad preciosista contiene imágenes metafóricas alejadas de toda pretensión moderna, aunque con ciertos matices de innovación: “Chocano no fue nunca poeta modernista, ni siquiera moderno; vigoroso cantor de un aspecto de la grandeza americana, se extravió en la mitad de la jornada” (180).

En defensa de Chocano, Luis Alberto Sánchez, en el prólogo a una selección de la *Poesía* de Chocano (1959), establece un recorrido estético desde el verbo sonoro y declamatorio, de protesta contra la realidad, de descripción bucólica con rasgos solemnes, vigorosos y pictóricos (51), hasta el proceso de depuración e imaginación lírica con una retórica descuidada, pero desconcertante (54). La sensibilidad de la “doble prosapia inca-hispana” desprestigia los comentarios conceptuales de una visión sociológica y política. Así, el soneto alejandrino “Blasón” refleja la espléndida composición poética y descriptiva, “sin calado psicológico” basado en la confluencia de lo “autóctono y salvaje”, la armonía entre lo hispano y lo indio (66).

Por otra parte, según Francisco Bendejú, en el prólogo a *Las mejores poesías de Chocano* (1956), las comparaciones con Eguren o Vallejo han desfavorecido considerablemente al estudio poético de Chocano, pues lo consideran un simple versificador sin reconocer los aportes significativos a la poesía. En esta antología, Bendejú considera a Chocano “un genio poético”; pero, en la edición de 1962, solo aplaude la contribución poética referente al doble perfil: la preponderancia de lo épico, de acuerdo a la “índole objetiva, heroica, fiel” de imposición colosal y visualización externa; y, en menor medida, “la sinceridad, calor y vigor” de lo lírico (11). El error de la crítica radica, según Bendejú, en pretender encontrar aspectos sociales en el espíritu de Chocano, lo único admisible es “la cortesanía virreinal, su egocentrismo enfermizo, su orgullo pueril, la preocupación obsesiva por la metáfora vistosa” (13).

Estuardo Núñez (1965), por su parte, considera la obra poética de Chocano afiliada al modernismo cargada de una “fértil imaginería” cuyo estímulo principal es “la historia, la leyenda, el tipo racial, el fenómeno geográfico, la fauna y la flora” sobre la

base de una exuberante e indiscutible carácter lírico evidente en “la sonoridad del verso, la riqueza formal y su espléndido carácter objetivo” (20).

En otra *Antología* (1966), Julio Ortega considera que el “yo poético” modernista le sirve de soporte temático a Chocano por encima del principio romántico⁸⁷. Plantea que la enérgica personalidad de Chocano le permitió apoderarse del nivel social, cultural e histórico de América, asimilar la tradición hispánica e incaica y recoger, objetivamente, imágenes, anécdotas y diversas situaciones americanas. Asimismo, Ortega reconoce la originalidad y la potencia verbal, el uso de la metáfora y el símil, reflejo del público sensible a la expresión cultural: es “una poesía de repercusión internacional, de estilo sonoro, que postula ante la literatura tradicional la comunicación inmediata, el elogio americanista, el poder verbal, la imaginación figurativa” (9).

Tamayo Vargas (1970) percibe un tránsito poético en la obra de Chocano desde las imágenes pictóricas y formalidades métricas de musicalidad romántica hacia la acentuación de un modernismo particular que pretendía aprehender la geografía americana y el individualismo apasionado. Chocano, dice Tamayo, se desprende de la persistencia romántica humanista y del paisaje y termina por alinearse a la esencia del modernismo, terminando su marcha poética con diversas corrientes líricas en *Alma América* y el drama *Los conquistadores*: “A Chocano le falta meditación y trascendencia intelectual, [...] vivió buscando, ciertamente, sonoros efectos declamatorios, [...] dio rienda suelta a una fantasiosa imaginación [...] vivió en acecho de una nota particular de la poesía: el trasunto de la naturaleza peruana y americana en general” (776).

En *Antología* (1974), Carlos Germán Belli aclara que el apelativo de “mero versificador” modernista a Chocano se debe al desinterés de los estudios literarios contemporáneos que ha ocasionado un progresivo desmerecimiento a la energía creativa y la vitalidad poética (7). Para Belli, si Prada fecundó los primeros rastros modernistas mediante la innovación del verso castellano, Chocano fue el primer poeta de inigualable “versatilidad técnica y temática” cuyas vertientes son las siguientes: 1) “la rebeldía juvenil”, amparado en la grandilocuencia en el arte como “cantor continental”, lo conlleva a armonizar lo indio nativo con la herencia hispana (10); 2) el “sentimiento

⁸⁷ Para Raúl Porras (1969), Chocano es el poeta que trata de no seguir el modelo francés, la moda exotista, sino que sigue el modelo peninsular: “surgido en la época modernista, conservó encendida la llama romántica y a través de sus devaneos líricos, parnasiano o versolibrista, mantuvo, como esencias propias, su fuerte aliento pindárico y el ardor sensual de sus metáforas” (76).

bucólico” y “épico”, de fijación objetiva, articula el empleo del ritmo firme con el espíritu egocéntrico para evocar la naturaleza americana (11); y 3) “la intimidad amorosa” expone objetivamente la predilección amatoria por la mujer (12). Los monumentos poéticos tanto por el estilo formal, envuelto en un ritmo vigoroso, y el contenido verbal, relacionado a la postura espiritual de la naturaleza del continente americano, contienen “la hipérbole, el símil, el cromatismo y la renovación métrica, con el fin de desanquilosar el verso castellano...” (12).

Posteriormente, en “La América ignota en la poesía de Darío, Chocano y Neruda” (1987), Lucía Fox considera la presencia “mundonovista” en la poesía de Chocano, pues el gusto modernista no le permitió retratar ni relacionarse con lo étnico. Fox considera la “arrogancia” de Chocano al querer detallar “el paisaje y la historia americana” (61), pues visualiza una visión mítica de la cultura inca oprimida por los conquistadores; es decir, en la imagen de la supremacía de lo hispanista sobre el indio representado solo encontramos una imagen decorativo y exótico del paisaje americano, mas no la problemática de su época (63). Sin embargo, el planteamiento de Fox se concentra en exigir un aspecto ignorado por Chocano. Por lo contrario, Marco Martos en “La poesía Peruana del siglo XX” (2009) señala que las manifestaciones poéticas de Chocano estuvo acorde a los parámetros literarios de su época, específicamente, con la élite criolla, el grupo social dominante; por ello, encontramos una “visión pasadista de la historia” que produjo exaltaciones a modo de epopeyas (205).

Esta revisión determina el énfasis de Chocano por la estructura métrica y el ritmo sonoro y grandilocuente, actitud similar al estilo parnasiano en la formación como modernista. Esta idea se refuerza con las palabras de Higgings, al señalar que “deja poco espacio a la imaginación del lector” (*Historia*: 119), y Monguió (1954) quien visualiza el consciente tecnicismo poético, “la faceta parnasiana, explícita, objetivista, del modernismo” (14). Si seguimos el esquema de Washington Delgado (1980) la obsesión por la estructura formal y el gusto por el lenguaje depurado convierten a Chocano en el poeta referente de la primera etapa del modernismo peruano (96).

2.2.2 La naturaleza del “Poeta” genio y la función del ritmo en el verso

Las primeras manifestaciones poéticas de Chocano, reunidas en la sección *Versos de adolescencia* (1888-1891), evidencian el entusiasmo por el discernimiento

estético romántico: el proceder poético adecúa el estado de ánimo mediante la técnica y la musicalidad. En “Rimas”, en donde manifiesta la influencia española de Bécquer en el empleo de los endecasílabos, expresa la posibilidad de suscitar una cadencia musical en el verso por intermedio del sentimiento:

¡No aspiro a tanto! ¡No me creo grande!
mas sé pulsar las cuerdas del amor;
¡Y he de hacer poesías!... ¡porque siento
que el cariño me vuelve trovador! (48)

Podría pensarse que Chocano está más próximo al romanticismo; pero, posteriormente, la ejecución modernista genera una reforma en la creación poética. En “Deseos”, motivado por la presencia instigadora y la formalidad métrica de Manuel González Prada, Chocano expone una actitud de protesta contra la tendencia romántica, desacredita el proceso inspirador y considera imprescindible el adiestramiento racional. Reconsidera la tradición, establece una poesía declamatoria relacionada con la realidad y las ideas mediante un tono indómito, y refuerza el compromiso de la calidad musical como rasgo distintivo:

No quiero ser poeta de aquellos quejumbrosos
románticos que cantan las penas de su amor,
[...]
No quiero ser poeta de aquellos tan galantes,
que sólo vierten versos y flores de salón,
[...]
y olvidan que está el pecho debajo de la frente,
que arriba está el cerebro y abajo el corazón!,
[...]
Yo quiero ser poeta, de aquellos vigorosos
que azotan con sus versos, que matan con su voz,
[...]
Yo quiero ser poeta, de aquellos pensadores
que por aureola ostentan la ley de la Razón (57).

Para Chocano la predisposición romántica, la exaltación del sentimiento, no es suficiente para alcanzar la calidad sonora del verso, mas bien se debe alcanzar una perfección métrica elaborada por lo racional. Aunque no escapa del lirismo subjetivo, esta adhesión al mecanismo cerebral en la composición, que produce formas perfectas del verso, se asemeja al proceder técnico parnasiano, faceta del modernismo. De esta manera, el mecanismo romántico de inspiración pura tiende ser reemplazada por el refinamiento objetivo, un accionar poético del “saber hacer”. Por ejemplo, en “Mi canción” se evidencia la ineludible manera racional de la versificación por encima del proceder intuitivo del sentimiento pasional:

¡Yo pienso mucho y soy de los que tienen
metido entre el cerebro el corazón!
[...]
¡Si alguna vez se escapa de mi lira
una canción romántica, no es más
que el corazón se ensancha entre el cerebro
hasta hacerlo estallar...! (65)

En los poemas de Chocano evidenciamos un desarrollo poético que se inicia con la predisposición romántica, el estremecimiento de la inspiración, y que tiende a la técnica del verso, el cual requiere un quehacer más reflexivo. Estas declaraciones no se vuelven a plantear en posteriores poemas, aunque mantiene la idea de lo formal en el enfoque que tiene sobre el perfil del “Poeta”. En *Iras santas* (1895), específicamente en “Desde la cumbre”, enfatiza que el creador poético predica un nuevo sendero con sus composiciones, teñidas de sensibilidad, desafiando el orden establecido y enfrentándose a la adversidad con el fin de conseguir la originalidad:

Es el Poeta un redentor que canta;
y así, cuando la luz en él palpita,
[...]
– y esta es la ley que en mi camino llevo
¡desafíe las furias del Océano
quien quiera descubrir un mundo nuevo! (72)

La idea de conseguir la construcción insólita se percibe también en el poema “¡Excelsior!”. Chocano considera al “Poeta” un trovador capaz de superar cualquier obstáculo con tal de alcanzar cánticos llenos de convicción y rebeldía poética; el “cantor”, con un proceder metódico, ha de utilizar el único instrumento que el ingenio y la tenacidad le han brindado: la musicalidad de la voz poética:

El joven trovador de ímpetu ardiente,
de lira férrea y de crispados nervios,
salpicada de sangre alza la frente,
humillando despóticas grandezas,
para arrojar sus cánticos soberbios
por encima de todas las cabezas (73).

El “Poeta” posee la capacidad de confrontar las adversidades sistemáticas, brinda una producción diferente y fenomenal, y determina el valor sustancial de la música; y si adorna los versos con una sonoridad grandilocuente, que asombre al lector, debe centrarse en la contundencia verbal, las sensaciones y las imágenes descriptivas. Así, en el poemario *En la aldea* (1895), el “Poeta”, comprometido con la labor estructural del verso, se conecta con la naturaleza mediante lo sensorial, incorpora la

sensualidad, el colorido y la musicalidad del paisaje; sin embargo, por estar aún sujeto a la meditación ornamental solo describe la afinación de los sentidos. En “Preludio azul”, de innegable referencia modernista, reproduce el contacto de los sentidos con el ambiente bucólico desde un enfoque superficial y objetivo:

¡El libro ya está abierto! Lee, amada,
este libro que he escrito, ora en noches
de dolor –a la luz de tu mirada-,
ora en los días que pasé aturdidos,
gozando, a pleno campo, los derroches
de perfumes, de colores y sonidos... (101)

Establecido el proceder parnasiano, enmarañado con el sentimiento subjetivo de lo romántico, Chocano también reflexiona en torno al arte poético. En “Mañana alegre”, encuentra diferencias entre la prosa y la poesía: mientras la primera presenta rigidez en la elaboración rítmica, la segunda ofrece un ritmo apacible. Además, la materia “ruda” de la prosa puede convertirse en poesía mediante la musicalidad del espíritu poético:

Mas ya es tarde, la mesa bulliciosa
reclamándose está; la ruda prosa
se alterna con la suave poesía.
Preciso es darle a la materia calma;
que tanto la materia como el alma
necesitan el pan de cada día (106).

“En la bien amada” evidencia, a modo de elogio, que la poesía posee los atributos de las demás Artes, pues se consigue el insuperable ideal artístico. La poesía, el fulgurante espíritu de la encantadora “Belleza”, se concibe con el esfuerzo métrico, semejante a la labor del escultor, y el deslumbrante efecto del ritmo:

Te amo, porque las Artes con ternura
rinden su vasallaje a tu hermosura:
¡el Verso ardor; la Música, viveza;
el Color, luz; y formas, la Escultura! (107)

El criterio artístico evidencia el esmero por alcanzar una calidad rítmica en el verso mediante el efecto sonoro del verbo. Este planteamiento continúa en los delirios amorosos de *Azahares* (1896). De todas las composiciones resaltamos “Sin sobre”, por expresar la búsqueda de un ritmo vital similar a la delicadeza del sentimiento: la preocupación radica en entregar una poesía con un lenguaje que deleite al lector y exhiba el sentir poético:

Yo, que poeta soy, busco una estrofa
que suene bien al delicado oído (173).

Chocano considera elemental la resonancia musical en la composición del verso; en otros términos, el efecto instrumental del ritmo, la selección de términos adecuados, establece la grandilocuencia del arte ideal. Estas indicaciones se complementan con las referencias de la portada de *Selva virgen* (1896). En ella se lee, a modo de subtítulo “(Poemas y Poesías)” que alude a dos elementos de la creación poética: cada “poema” es el resultado de una elaboración rítmica, la cual ha aprehendido en materia la belleza abstracta de la naturaleza, es decir, la “Poesía”.

El proceder de Chocano se determina con la siguiente sentencia estética: “En mi arte caben todos los modelos como en un rayo de luz todos los colores” (181). Este dictamen expone la confluencia de varios estilos literarios y, de modo implícito, el afán de obtener uno personal para producir poemas solemnes y excepcionales con el refinamiento rítmico y la rigurosidad formal. Este ejercicio artístico, consciente y premeditado, se observa en “Pluma en ristre”, donde adecúa una “idea”, el pensamiento hecho “frase” en la sonoridad de una “hipérbole”:

Busco una idea rara, busco una frase;
e incrustando la idea, sin que se rompa,
hago que de una hipóbole al golpe seco
se estremezca y se hinche llena de pompa (184).

Asimismo, “En la fragua”, alusión al espacio donde el herrero forja los metales, Chocano reitera que el poeta forma una estructura formal de los versos con un ritmo vigoroso, con términos altisonantes y no con “tímidos verbos” que no “dan alma a las cosas”; por tanto, para conseguir “joyantes versos”, se precisa ennoblecer el lenguaje mediante términos más asequibles a la exaltación lírica (204).

El énfasis por apresar la sustancia poética, con el empleo del ritmo, en una estructura determinada se le adiciona el replanteamiento de la forma del verso. Esta inquietud, sin duda, determina la actitud modernista. La conformación del verso libre en “El verso futuro”, por ejemplo, establece la separación de los períodos rítmicos con guiones y desecha las normas de versificación sin pausas ni estrofas:

Las luchas de la palabra con la idea—son las luchas del músculo con el nervio: —salta el ritmo en chispazos—como toques de incendio, —cuando empieza la eterna batalla—del Numen con el Verso. [...] ¿Para qué el artificio, —si lo espontáneo es bello? (206).

Del mismo modo lo observamos en la intención por encumbrar un nuevo efecto rítmico con “El nuevo dodecasílabo”: la nueva composición estructural le permite obtener un producto innovador:

Musa, prende nuevos ritmos en las liras,
nuevas formas, nuevos triunfos, nuevas palmas;
que en las formas ya gastadas sólo inspiras
viejas cosas, viejos temas, viejas almas (210)⁸⁹.

El proceder estético resulta fundamental en la composición. En “El alma inmóvil” ya no concibe al cantor como un sujeto comprometido con lo sensorial, sino un “genio” capaz de abstraer lo esencial de la naturaleza para convertirlo en una obra excepcional. El poeta “genio”, por tanto, se ubica en una posición privilegiada por sobre la sociedad, pues, en su imperturbable y reservado espíritu, elabora ornamentos sonoros

Cuando el genio contempla los abismos, entonces
hay en sus verbos fraguas, dinamitas y bronces;
porque él todo lo dora, como la luz del día (240).

Chocano alcanza la madurez artística y el reconocimiento internacional con *Alma América* (1906), se le considera el portavoz del esplendor natural y cultural del continente americano. Desde el enfoque temático, el poemario exhibe los “Poemas indo-españoles” producto de la tradición hispana y americana, expresión dual con asuntos históricos y miradas paisajistas. Respecto al manejo depurado de la versificación, renueva la trayectoria poética con distintos modelos literarios: el efecto pasional romántico, la técnica poética del parnasianismo, engendran composiciones innovadoras como lo refiere en el prólogo: “*Mi poesía es objetiva; y, en tal sentido, sólo quiero ser Poeta de América. En el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de Sol todos los colores*” (362).

El proceder estético de Chocano se reafirma en “Troquel”, poema que demuestra el rastreo de una expresión original del modernismo. El título del poema hace referencia al molde empleado para la acuñación de objetos metálicos, lo cual podemos relacionarlo con el procedimiento artístico al forjar innovadores ritmos. En esta ejecución artística, no es determinante emplear los elementos grecolatinos de notoria predilección modernista, sino emplear melodías insólitas:

No beberé en las linfas de la castalia fuente,
ni cruzaré los bosques floridos del Parnaso
ni tras las nueve hermanas dirigiré mi paso;
pero, al cantar mis himnos, levantaré la frente (371).

⁸⁹ Motivado por los empeños poéticos de los modernistas Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre y Amado Nervo, los poemas citados demuestran la inquietud de Chocano por innovar el ritmo en el verso.

El fragmento citado demuestra el empeño por distanciarse del sesgo exotista propuesto por Darío. Chocano considera primordial el asombroso encuentro del sentir poético con la naturaleza del continente americano. En el siguiente segmento, se sustituyen los términos exóticos como “linfas”, “castalia fuente”, “bosques floridos”, por elementos menos ostentosos como “aguas”, “caudalosos ríos”, “bosques lozanos y bravíos”, respectivamente, la idea de emprender un sendero innovador le induce a comparar el “Yo” poético como un explorador del verso original:

Yo beberé en las aguas de caudalosos ríos,
yo cruzaré otros bosques lozanos y bravíos,
yo buscaré a otra Musa que asombre al Universo.
Yo de una rima frágil haré mi carabela;
me sentaré en la popa; desataré la vela;
y zarparé a las Indias, como un Colón del verso... (371)⁹⁰

Establecer que la principal deidad del arte poético es la naturaleza americana, implica renovar las evocaciones y el efecto sonoro en la construcción del verso. En “La musa fuerte”, Chocano vuelve a mencionar la intención por captar lo esencial del paisaje americano, pero sobre todo resalta el cántico fecundado a partir de la absorción de diferentes elementos rítmicos:

Pláceme a un tiempo mismo los frutos y las flores:
el concentrado jugo, la perfumada esencia;
y en mi canción, por eso, de múltiple cadencia,
están todas las gracias y todos los vigores (464).

La tendencia por asimilar diversas perspectivas poéticas se adecúa con el propósito de fecundar un arte representativo, hegemónico del continente americano. Esta idea se mantiene en *Fiat Lux* (1908), pues si no encuentra un modelo acorde a su enérgico espíritu, el único recurso estético del poeta “genio” es engendrar una calidad rítmica y armónica mediante diferentes tendencias estéticas:

O ENCUESTRO CAMINO O ME LO ABRO

Este libro es un paréntesis.

Dentro del americanismo de mi arte [no] creo en poesía anticuada ni futura, sino en poesía eterna.

Para mí hay dos clases de prosadores: los buenos y los malos; y una clase de poetas solamente: los que lo son de veras. Mi lema es invariable: en el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores. (482)

⁹⁰ Notable referencia a la tendencia modernista de Chocano. Consideramos que el grupo abanderado por Valdelomar acoge el mismo sentido para fundar *Colónida* (1916), en la cual declaran una simpatía poética por “El cantor de América” al colocar una fotografía en la portada del primer número; sin embargo, al mismo tiempo, se alejan de la tendencia altisonante para adquirir un tono natural y auténtico.

De ese modo, el “Poeta” genuino acondiciona el despliegue rítmico y la formación formal, se posiciona en el Arte y renueva las peculiaridades de toda tendencia literaria. “Ánfora”, por tanto, refleja la concepción potencial Hispano-Americana del verso: la originalidad se consigue mediante las referencias de lo americano:

Mi verso es ánfora de poesía,
en cuya cóncava sonoridad
entra una ráfaga de fantasía
y hace una música de tempestad.

La musa indígena dictame un canto
de raras métricas y nuevo son;
y el canto épico, que así levanto,
brotó de lo íntimo del corazón (501).

Por lo expuesto, podemos mencionar que, de acuerdo con el criterio de Chocano, el “Poeta” genio proporciona versos cargados de deslumbrantes imágenes sobre la base de una estratégica distribución altisonante del ritmo acentual. Así, la calidad poética radica en el efecto impetuoso y predeterminado de la construcción métrica, y la sonoridad rítmica de los términos descriptivos en relación con los retratos históricos y paisajistas. Además, si bien evidenciamos que el inicial impulso romántico se va adecuando progresiva y convenientemente al proceder técnico y objetivista de la tendencia parnasiana, entrevemos que la absorción de varias posturas artísticas, con el fin de alcanzar la calidad, la originalidad y la excelencia estética, explica la adherencia ecléctica de los estilos poéticos durante el establecimiento del modernismo en el Perú.

2.2.3 La tentativa dramática: el drama histórico⁹¹ *Los conquistadores*

Los primeros vótores obtenidos por los grandilocuentes versos produjeron en Chocano el interés de conseguir también el consentimiento del público teatral. Obtener la aprobación de la concurrencia y la crítica significaba encumbrarse como dramaturgo,

⁹¹ El interés por el asunto histórico en el drama proviene del siglo anterior durante la época romántica. De acuerdo con las categorías señaladas por Emilo Carrilla (1958), aparecieron dramas cuyos argumentos se enfocaron en la antigüedad (*Antíoco* de Clemente Althaus), en la Edad Media (*El poeta cruzado*, *El templario* de Manuel Nicolás Corpancho), en los asuntos coloniales (*Alfredo, el sevillano* de Luis Benjamín Cisneros), en los hechos de la Independencia, este último con entusiasmo patriótico respecto a los hombres y sucesos revolucionarios y en los años coetáneos sin alterar la debilidad sentimental ni el matiz melodramático. Pese a la relativa cantidad de dramas históricos, la insuficiente calidad de captar diversos asuntos alejados en el tiempo, en un paisaje exótico, con un interés en lo vernáculo sobre una sobria inspiración poética y el descuidado desarrollo escénico no inquietaron al espectador. La postura realista indujo a fortalecer la tendencia costumbrista con el comportamiento de los personajes locales, el fidedigno lenguaje social y la espontaneidad escénica similar a la vida cotidiana de la clase burguesa.

principal autoridad y promotor de la cultura nacional. Motivado por esta coyuntura, intentó incursionar en la vertiente dramática con cinco obras: *El nuevo Hamlet* (s.f.), *Sin nombre* (1896), *El hombre sin mundo* (¿1896?), *Vendimiario* (1900), y *Los Conquistadores* (1906); sin embargo, la crítica terminó por catalogarlas como intentos fallidos por la falta de vitalidad escénica. A diferencia del reconocimiento unánime de los poemas, el rechazo del público no produjo el reestreno de *Los conquistadores* en Lima. Por ello, existen pocas referencias en torno a dicha composición dramática.

Manuel González Prada (1902) confirma la audacia poética de Chocano, mas no resalta el manejo técnico del verso en las piezas teatrales: “Es tan fecundo como laborioso. A más de unos veinte a treinta mil versos, ha escrito en sus pocos años de vida, algunos dramas”⁹² (13). Luego, al estrenarse *Los Conquistadores* el 16 de febrero de 1906 en Madrid, en la sección “Notas de Artes y Letras” de la revista *Prisma*, Clemente Palma afirma el reconocimiento del afamado y “genial” “poeta épico y lírico”; pero, a pesar de contar con el beneplácito de Echegaray y Benavente, augura un rotundo fracaso: “será aplaudido con entusiasmo por la brillantez y energía del verso, en cuya factura es maestro insigne, pero no será obra que perdure” (26). De la misma manera, el 15 de abril del mismo año, la revista *El Arte de El Teatro* de Madrid, en la sección “Crónica Teatral”, establece que el estilo mecánico y la cuidadosa forma literaria del drama produjeron el desinterés del auditorio. Se evidenció la escasa facultad como dramaturgo: “únicamente revela en dicha obra las condiciones de poeta lírico que le han granjeado la reputación de que disfruta” (1).

Una apreciación sucinta sobre las obras dramáticas de Chocano lo realizó Xammar (1945). Si bien en el momento febril de sus proyectos literarios la pieza dramática *Sin nombre* fue rechazada (XIII), la consagración colectiva como poeta conllevó a *Los Conquistadores* a ser regularmente aceptada. Según Xammar, hay una relación entre el argumento de la obra con la perspectiva poética de *Alma América*, pues vincula lo incaico con lo español: “en los versos de este drama heroico, Chocano intenta un romántico entrelazamiento de las dos sangres –la conquistadora y la conquistada-, simbolizada en la persona de sus protagonistas, Sumac, la ñusta tierna y acongojada, y don García, el español valiente y noble” (XVIII). Para el crítico, la noble rebeldía, la

⁹² La edición de David Sobrevilla se ciñe al texto “ligeramente retocado” por Alfredo González Prada para las *Nuevas páginas libres* (1937). La presente cita no se encuentra en el mencionado texto, sino en las *Poesías completas* de Chocano por la Editorial Maucci (191?). Este fragmento nos demuestra el conocimiento de Manuel González Prada sobre la inquietud de Chocano por el género dramático.

admiración por la naturaleza y el deslumbramiento ante la promesa del amor (XXI), reflejan la interacción del espíritu indígena y la cultura hispánica (XXIX).

También Sánchez (1959) se ha referido en torno al teatro de Chocano. Menciona que, a pesar del intento nefasto en el drama, lo único notable es el enfoque tradicional en verso *Los Conquistadores* por anticiparse a las producciones de Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa; sin embargo, no causa mayor interés porque el estreno “no fue un suceso” (16). Escudero (1962), por su parte, solo menciona brevemente el fracaso dramático, aunque reconoce el lirismo sonoro de la formalidad técnica del texto (16).

La historia de *Los Conquistadores* se desarrolla en el contexto de la Conquista: “en el Imperio del Sol”, al frontis de la fortaleza Inca, alrededor de un bosque, el español don García pretende conquistar a la Ñusta, comprometida del inca Toparca, emperador designado por Pizarro para aquietar las insurrecciones del pueblo indígena. Frente a esta posición, sus compañeros de armas, don Rodrigo y don Alonso, le sugieren contener la exigencia amorosa a fin de no contraponer los mandatos de la corona.

Por otro lado, el Sacerdote del Imperio se reúne con la pareja incaica y les anuncia la proximidad de la muerte que acabará con la esperanza de liberarse del abuso hispano. Al término, frente a las peticiones incesantes de don García, resuelto a capturar al Inca (pues no acepta que este le arrebathe a la mujer deseada), la Ñusta resuelve el conflicto untándose los labios con veneno y lo besa sin premeditación. El Inca, al percatarse de la treta, besa a la coya para terminar con la misma suerte.

En el drama histórico no evidenciamos la presencia de escenas cómicas. Esta postura deja entrevisto la afinidad por lo verídico para provocar tensión o nerviosismo. Aunque los mejores pasajes dramáticos se encuentran en las escenas de menor duración, prepondera el diálogo esquematizado tipo monólogo, factor que determinaría la fatiga del público espectador.

2.2.3.1 La capacidad modernista: el rediseño del verso rítmico en la “Introducción”

La “Introducción”, compuesta por ocho estrofas de ocho versos alejandrinos cada una, escrita para ser declamada a “telón corrido”, se presenta como un texto destinado a esclarecer ciertas consideraciones temáticas y rítmicas para la elaboración del drama. Centremos el análisis en la primera y parte de la séptima estrofa a fin de

evidenciar la tendencia modernista en las indicaciones sobre el replanteamiento del ritmo en los discursos de los personajes. Veamos los grupos temporales rítmicos que comprimen el significado semántico en los siguientes versos:

INTRODUCCIÓN (Telón corrido)	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
Vais a ver un poema. Todo no es en la vida	ooó/ooóo//ooó/ooóo	- - 3 - - 6/- - 3 - - 6-
prosa. También a veces una senda florida	óo/oó/oóo//ooóo/oóo	1- - 4 - 6/- - 3 - - 6-
se desarrolla sobre los ásperos breñales.	oooóo/óo//oóoo/oóo	- - - 4 - 6/- 2 - - 6-
La palma de la gloria crece en los arenales.	oóo/ooóo//óo/oooóo	- 2 - - - 6/- 1 - - - 6-
Vais a ver un poema. Lo que en lejano día	ooó/ooóo//oooóo/óo	- - 3 - - 6/- - - 4 - 6-
era prosa viviente se ha vuelto hoy poesía	ooóo/oóo//oóo/ooóo	- - 3 - - 6/- 2 - - 6-
y es porque, como Jorge Manrique lo ha cantado,	óoo/ooóo//oóo/ooóo	1 - - - 6/- 2 - - 6-
siempre mejor ha sido todo tiempo pasado.	óo/oó/oóo//ooóo/oóo	1 - - 4 - 6/- - 3 - - 6-
[...]		
Y es bueno que la musa del poeta renueve	oóo/ooóo//ooóo/oóo	- 2 - - - 6/- - 3 - - 6-
la estrofa resonante del siglo diecinueve.	oóo/ooóo//oóo/ooóo	- 2 - - - 6/- 2 - - 6-
[...]		
Justo es que el verso arroje las despreciables heces,	óo/oóo/óo//oooóo/óo	1 - - 4 - 6/- - - 4 - 6-
hoy que todo se innova; pero es hidalgo a veces	ooóo/oóo//oooóo/óo	- - 3 - - 6/- - - 4 - 6-
resucitar el verso sin tacha ni mancilla,	oooóo/oóo//oóo/ooóo	- - - 4 - 6/- 2 - - 6-
-en que rugió Quintana y en que trino Zorrilla.	oooóo/oóo//oooóo/oóo	- - - 4 - 6/- - - 4 - 6-

El impulso métrico de la “Introducción” revela una estrofa modernista de arte mayor isosilábica compuesta por versos alejandrinos divididos en dos hemistiquios de siete sílabas rítmicas cada uno y con un golpe obligatorio en la sílaba seis. Si tomamos de referencia los alcances de Navarro Tomás (1972), el empleo del verso de catorce sílabas, en consonancia con la variedad de los golpes internos, establece un alejandrino polirrítmico, código métrico cultivado de manera exclusiva por los poetas modernistas (422); además, las combinaciones de rima consonante o total en las estrofas alejandrinas, la rima pareada alejandrina (AABB), se dejó de producirse durante el romanticismo, pero vuelve a tomar consideración durante el modernismo (425).

Apreciamos una frecuente isotopía sensorial y visual con el grupo rítmico semántico “ooóo” (“un poema”, “una senda”, “de la gloria”, “era prosa”, “que la musa”, “resonante”) que expone una confluencia de términos referidos a la intervención de la musa en la labor del poeta, la cual consiste en trasladar una fábula escrita en prosa a un texto teatral en verso. Este aspecto encaja oportunamente con el grupo “oóo” (“florida”, “breñales”, “viviente”, “renueve”, “se innova”, “el verso”, “Quintana”, “Zorrilla”), cuya información semántica resalta la necesidad de asimilar la contundente forma clásica del endecasílabo de los dramaturgos españoles en vez del exuberante verso alejandrino modernista. Asimismo, presenciamos la aparición de grupos rítmicos variados que

conlleven a una sensación estratégica de intensidad frustrada en ciertos períodos del efecto rítmico ya que no se mantiene una rígida articulación sonora, a excepción de las repeticiones de secuencia temporal rítmica del segundo con el octavo verso, el tercero con el décimo cuarto, y el quinto con el décimo segundo.

La primera estrofa la hemos titulado “el pase poético de la prosa al verso”; y, el segundo apartado, “el rediseño del verso”. En la primera, el locutor poético considera relevante el empleo de la trama de la conquista realizada en prosa para trasladarla a una estructura teatral en verso. La frase “Vais a ver un poema” nos informa la superioridad del verso en el trabajo textual dramático. Al término del segundo verso, el drama es descrito como “una senda florida” por encima de la labor prosística denominada “ásperos breñales”. De esta manera, tomando de referencia los dos últimos versos de la primera estrofa, se establece la insuficiencia de la prosa y el prestigio del verso para representar las escenas del período de la conquista⁹³.

En el segundo apartado el locutor notifica principalmente la presencia de la “musa” capaz de implementar una dimensión rítmica del siglo XIX en el texto dramático forjado durante el modernismo. A pesar del conocimiento por la producción modernista (“hoy que todo se innova”) surge el empeño por renovar los modelos métricos españoles en desuso que revela una singularidad técnica modernista. El culto a la formalidad métrica expone el manejo del verso endecasílabo romántico de Zorrilla y neoclásico de Quintana, principales referencias estéticas para la elaboración dramática.

El locutor personaje se dirige a un alocutario representado presente en la recitación, consciente de las articulaciones métricas españolas. Este recorrido comunicativo expone que las referencias argumentativas encontradas en prosa se han configurado al efecto lingüístico y rítmico del verso con una perspicacia modernista conforme a las normas teatrales. Esta necesidad por precisar el empleo de la estructura métrica de Quintana y Zorrilla nos asevera la indudable tendencia romántica y expone los límites de la época en cuanto a la construcción del texto dramático en verso.

Al optar por los alejandrinos y la variedad de los golpes acentuales en la “Introducción”, pone de relieve la figura de un locutor diestro en el impulso métrico

⁹³ Sánchez (1954) advierte que el argumento de *Los Conquistadores* proviene de una adaptación de “Oderay o el último beso”, una de las primeras tradiciones de Ricardo Palma (315). Este texto lo encontramos con el título de “La muerte en un beso” (*Tradiciones peruanas*, T. IV; 1960, 123-128). A pesar de la transposición de la fábula central, la originalidad recae en la libre dramatización del contenido narrativo, la agudeza de los conflictos y el manejo refinado de la estructura métrica en los diálogos. En tal virtud, nos parece injusto minimizar el trabajo dramático de Chocano.

capaz de adecuar las normativas estéticas teatrales del siglo XIX. A pesar de la actualización del estilo del verso, Chocano advierte que ha decidido mantener el endecasílabo a lo largo de la obra, a su parecer no tendría éxito una pieza teatral sin la influencia de los maestros peninsulares. Esta referencia en la primera parte de la pieza dramática evidencia el establecimiento paulatino del modernismo en el teatro.

2.2.3.2 El enfoque en perspectiva y la disposición de la escenografía

La noche del 7 de abril de 1906 se estrenó la última tentativa dramática de Chocano en el Teatro de la Princesa, en Madrid⁹⁴: el drama heroico en tres actos y en verso titulado *Los Conquistadores*. Chocano conoció el espacio de representación constituido por la habitación cuadrada, influencia del teatro italiano según los tipos de ámbitos escénicos, ámbito de enfrentamiento que predispone el espectáculo del texto dramático en un escenario convencional. Frente a esta disposición escenográfica, existen acotaciones temporales que contribuyen al ficticio mundo histórico. Este establecimiento se construye desde dos posturas de representación: el “espacio patente”, a la vista del público; y, el “espacio latente”, conocido por el lector-espectador mediante las alusiones mencionadas en el diálogo.

En primer lugar, en el plano del “espacio patente”, visualizamos el escenario teatral y la disposición de los ámbitos escénicos al inicio del acto primero:

ACTO PRIMERO

El escenario representa una explanada frente a una fortaleza incaica en un bosque tupido. La fortaleza sólo debe ofrecer a la vista uno de sus ángulos. En último término, sobre el bosque, ha de verse la cordillera de los Andes, uno de cuyos picos aparecerá nevado. Banco de piedra en primer término.

La escenografía descrita se mantendrá en el transcurso de la obra hasta la breve advertencia del transcurso temporal en un día en el tercer acto: “Es de noche. Cielo estrellado. La luna riela en la nieve de las cumbres”. Asimismo, el ámbito se encuentra idealizado por un enfoque frontal que demuestra la “explanada” y, con el propósito de

⁹⁴ Inaugurado el 15 de octubre de 1885, el Teatro de la Princesa fue considerado un local de la alta sociedad española. A fines del siglo XIX, el escenario madrileño sufrió un periodo de dificultades económicas, pero volvió al esplendor con las puestas en escenas de Jacinto Benavente, Valle-Inclán, entre otros. Actualmente es sede del Centro Dramático Nacional conocido como el Teatro María Guerrero. En Lo Porto, Valeria María Rita. *Cartelera teatral en ABC de Madrid. (1990-1994)*. Tesis de doctorado, bajo la dirección de José Romera Castillo. Fuente: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf> (114).

aliviar la tensión del espectador, lo segmenta en la “fortaleza incaica” y el “bosque tupido”, determinando la entrada y salida de los personajes por los laterales.

Resulta fundamental la elaboración de la escenografía con la perspectiva estética en el siguiente enunciado: “La fortaleza sólo debe ofrecer a la vista uno de sus ángulos”. Dicha perspicacia genera en el espectador un enfoque oblicuo, una visión tridimensional en ángulo recto. De acuerdo con Bobes Naves (1997), el ambiente construido con dos paredes a modo de un “triángulo áureo” fue implementado en las representaciones teatrales desde el siglo XVII en Italia, pero se dejó de emplear en el siglo XIX (430).

La propuesta de Chocano de una escenografía construida en base al modelo tridimensional parece innovadora frente a la tradicional perspectiva paralela. El restablecimiento escénico, la refundición del modelo estructural a la italiana, produce una mirada diferente al ámbito de acción. Esta complicada preferencia evidencia la atracción del autor por conseguir el mayor realismo de la escenografía con ajustes lícitos en las dimensiones convencionales constituidos por la reforma naturalista.

Por otro lado, desde un “espacio latente”, el ámbito imaginario en perspectiva permite la armonía del ambiente inca y el bosque, así como el ingreso y la salida de los personajes constatados en los diálogos. Si bien no se mencionan los laterales donde aparecen, al resaltar el desplazamiento se determina que el conjunto incaico suele casi siempre aparecer y dirigirse a la izquierda para salir o ingresar a la fortaleza. Referencias exactas son cuando la Ñusta, desde el templo, “*Ha oído las últimas palabras y avanza hacia el Inca*”, y, posteriormente, se retira para orar al Sol con “*Vase izquierda*”; asimismo, se indica la salida del Inca con el Sacerdote con “*Vanse izquierda lentamente*” y la conversación “*del lado*” del templo entre el Inca con el guerrero Calcuchima.

En cuanto al grupo de los conquistadores, estos aparecen desde el fondo del bosque, incluso ocultos escuchan las conversaciones. Estas referencias se notifican en el momento en que don García “*Ha presenciado el final de la escena desde lejos*”; en el resguardo de sus compañeros al indicar “*Retíranse hacia un lado*”; en el instante en que don García y el Inca “*Dirígense al foro*”, o en la escena amorosa que se escucha en el foro: “*Óyese un beso, que se dan D. Alonso y Súmac, en el fondo del escenario*”.

La disposición del escenario dividido (la fortaleza y el bosque) genera un impacto visual de oposición. De esta manera, el grupo indígena, encabezado por el Inca, habita en la fortaleza y se mantiene resguardado ante la presencia dominante de los

españoles que han superado los obstáculos de los andenes hasta llegar al ámbito florido, lo cual se asocia con el espacio de la naturaleza.

2.2.3.3 La mirada descriptiva: la indumentaria de los personajes y la naturaleza incaica

Desde el plano del “espacio patente” ubicamos indicaciones respecto a la indumentaria de los personajes en la sexta estrofa de la “Introducción”. En ella observamos una composición descriptiva, objetiva, donde se sintetiza el cuadro épico de la conquista con los siguientes detalles:

INTRODUCCIÓN (Telón corrido)	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
Y bien: a vuestros ojos han de pasear su pompa	oó/oooóo//oooó/oóo	- 2 - - - 6- / - - - 4 - 6-
tiempos merecedores de la épica trompa.	óo/oooóo//ooóoo/óo	1 - - - - 6- / - - 3 - - 6-
Miraréis armaduras y miraréis los trajes	ooó/ooóo//oooó/oóo	- - 3 - - 6- / - - - 4 - 6-
incaicos, los airones de plata y plumajes,	oóo/ooóo//oóo/ooóo	- 2 - - - 6- / - 2 - - - 6-
acorazados pechos y frentes coronadas,	oooóo/óo//oóo/ooóo	- - - 4 - 6- / - - 3 - - 6-
los broqueles de cuero, las ilustres espadas,	ooóo/oóo//ooóo/oóo	- - 3 - - 6- / - - 3 - - 6-
cuanto en el exotismo de esa Edad se diría	óo/oooóo//ooó/ooóo	1 - - - - 6- / - - 3 - - 6-
uno como vocablo cofre de pedrería.	óo/oooóo//óoo/ooóo	1 - - - - 6- / 1 - - - - 6-

La estrofa alejandrina contiene el grupo rítmico semántico “ooóo” (“armaduras”, “los airones”, “plumajes”, “coronadas”, “los broqueles”) en relación directa con el conjunto “oóo” (“los trajes”, “incaicos”, “de plata”, “de cuero”, “espadas”). Desde el tercer al sexto verso se expresa una fijación semántica respecto al vestuario; sin embargo, la información de la indumentaria cada personaje no es tan pormenorizada.

La mirada descriptiva del vestuario se asemeja a la visión objetiva de la naturaleza incaica. Un enfoque certero lo menciona el Inca por pertenecer al espacio representado. Desde el plano del “espacio latente”, los detalles de Toparca están determinados por la adoración personal y las ansias por recuperar el territorio de las manos españolas. En todo momento demuestra sus ansias de rebelarse contra los españoles, pero debe comportarse con prudencia. La indignación de Toparca se incrementa ante el requerimiento de don García por apropiarse del amor de la Ñusta, pues le menciona que tiene derecho de poseerla haber conquistado las tierras incaicas. En esta reprobación iracunda, situada en la escena IV del primer acto, el Inca revela la mirada entrañable de la geografía incaica:

EL INCA	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
¿Un derecho? ¿Y por qué? Si ha sido grande	ooóo/oó/oóo/óo	- - 3 - - 6 - 8 - 10-
vuestro valor, tenéis a tal grandeza	oooó/oó/oó/oóo	- - - 4 - 6 - 8 - 10-
una compensación: es vuestro el Ande.	óo/oooó/oóo/óo	1 - - - 6 - 8 - 10-
Si ha sido vuestra audacia en el siniestro	oóo/ooóo/ooóo	- 2 - - - 6 - - - 10-
trance de gran belleza, esa belleza	óo/oó/oóo/ooóo	1 - - 4 - 6 - - - 10-
encontró su laurel: el bosque es vuestro.	ooó/ooó/oóo/óo	- - 3 - - 6 - 8 - 10-
Si nuestra sangre en el fragor bravío	oooóo/ooó/oóo	- - - 4 - - 8 - 10-
corrió también, para lavarla acaso	oó/oó/oooóo/óo	- 2 - 4 - - 8 - 10-
aguas os sobrarán: es vuestro el río.	óo/oooó/oóo/óo	1 - - - 6 - 8 - 10-
Si vuestra gente en su ímpetu iracundo	oóo/óo/óoo/oóo	- 2 - 4 - 6 - - - 10-
muestró dejó insepultos a su paso,	óo/oó/oóo/ooóo	1 - - 4 - 6 - - - 10-
lo podéis ya enterrar: es vuestro un mundo.	ooó/ooó/oóo/óo	- - 3 - - 6 - 8 - 10-

El análisis métrico y la intensidad rítmica arrojan una dimensión constante en tres segmentos semánticos (el primer, sexto y décimo segundo versos) con golpes acentuales en las sílabas tres, seis, ocho y diez, lo cual se complementa con los grupos rítmicos del tercer y noveno versos, cuya forma métrica y potencia acentual son idénticas. Las demás composiciones rítmicas permiten una alternancia polirrítmica, mas no se descuida la secuencia acentual en las sílabas seis, ocho y diez. Además, fíjese los grupos rítmicos semánticos compuestos por cuatro o más sílabas, los cuales generan variantes de un ritmo extendido en el diálogo: “ooóo”, “oooó”, “oooóo”⁹⁵.

La mirada del Inca al imperio del sol es distante y lo relaciona con el proceso de la conquista. La réplica de Toparca deja establecido el mérito de los españoles por apoderarse del espacio incaico, pero repudia el juicio del español por pretender someter a la Ñusta. Lo interesante en este fragmento es el repetitivo grupo rítmico semántico “oóo/óo” que evidencia la renuncia de la naturaleza del imperio, la cual se detalla sin calificativos: “es vuestro el Ande”, “el bosque es vuestro”, “es vuestro el río” y “es vuestro un mundo”. Esta enumeración territorial, también lo señala la Ñusta: “De él podrá ser el mar, la selva, el Ande”.

Para complementar esta visión, encontramos otras observaciones del Inca al señalar la expresión exuberante de la naturaleza (“de su marcha hacia el Cuzco, en esta altura, /en que ya veis que prodigó Natura/sus más líricas galas”), la incomparable

⁹⁵ Observemos la composición del grupo rítmico del texto citado. Si en la “Introducción” Chocano señala el propósito de construir diálogos con versos similares a los utilizados por Zorrilla y Quintana, entonces esta estructura rítmica refleja el conocimiento de la elaboración poética española. Las anotaciones de Navarro Tomás (1972) evidencian que los grupos melódicos endecasílabos con rimas consonantes en la forma alternada de ABACBC, permiten entrever una variedad estructural vinculada a las formas poéticas al inicio del modernismo (403). Por tanto, Chocano se dedica con lucidez a revivir la estructura rígida del verso español en el drama y mantener una pureza a nivel del ritmo.

disposición de las cordilleras formadas por el río (“...al otro lado/de la cumbre que ves, salvando el río [...] entre la espesa/montaña su ascensión a la eminente/cumbre que ves...”)) y el desconsuelo que suscita el ambiente andino (“ese algo es la tristeza/de los Andes”). Cabe anotar que el enfoque exótico del Inca está condicionado también por la mirada española: para los hispanos conquistadores el vasto imperio, “ese mundo” de otro hemisferio o Continente es “el país del oro”, el “Paraíso”; para otros, como don Rodrigo lo expresa en la primera escena, es una “tierra hosca y bravía [...] entre las rabias del Océano”.

Las referencias sobre la indumentaria de los personajes y el espacio geográfico del imperio incaico reflejan una perspectiva externa, integral, sin una profundización o detalle poético. A simple vista, el autor da más importancia a la composición rítmica de los diálogos, pues solo nos presenta una mirada lejana, objetiva y descriptiva del vestuario y del ambiente exótico en el decorado.

Chocano no se anima en verter detalles poéticos en el texto dramático, aunque desconocemos que tal vez señaló ciertas indicaciones respecto al color del vestuario, el esplendor de las armas o la plasticidad de la naturaleza exótica como lo distinguía en algunos poemas⁹⁶. No obstante, el éxito espectacular no se consigue solo con el cuidado del vestuario y la decoración.

2.2.3.4 La evocación del pasado histórico

Dentro de las categorías dramáticas encontramos pertinente evidenciar el marco del tiempo teatral ligado a la evocación del pasado histórico de la conquista. Este marco temporal permite comprender, en el siguiente apartado, el comportamiento de los

⁹⁶ Los poemas de *Alma América*, como “Ofrenda a España” (“En las nevadas crestas de los Andes, / bajo un golpe de Sol, el agua brota / y palmorea entre peñascos grandes”), “Los andes” (“...trenzan sus nerviosos nudos en el cuerpo de todo un Continente. [...] desde su cúspide más alta, la silenciosa lágrima de un río”), “El amor del dorado” (“el río hará de sierpe y el bosque será Edén”), “Los volcanes” (“la entraña hierve en inflamado anhelo; / y sobre el horno aquél contrasta el hielo”), “Los ríos” (“Entre las grietas del musgoso suelo, / aprisionan sus linfas los torrentes, / a manera de alhajas refulgentes / entre estuches de verde terciopelo”), “Las selvas” (“una artística alfombra de colores”), nos ofrecen descripciones grandilocuentes de un paisaje exótico. El mismo poemario también nos indica el traje de los españoles en “Los conquistadores” (“Chispeante en oro, el puño del cuchillo; / la coraza, cubierta de fulgores; / pleno del sol, el reluciente casco”), “Los caballos de los conquistadores” (“corazas y penachos y tizonas y estandartes”) y “En la armería real” (“Armaduras de engrasados varillajes”, “cascos finos en que floran los penachos”, “grandes oes de rodelas”), y la indumentaria incaica lo evidenciamos en “La tierra del sol” (menciona al inca “envuelto en oro”). Estas referencias permiten entrever la visión estética de Chocano respecto al paisaje americano y la indumentaria de los personajes.

personajes de *Los Conquistadores*. Este aspecto no presenta una insinuación modernista, evidencia el espíritu romántico en la forjación del drama.

El tiempo teatral debe enfocarse desde el pasado para dar sentido a la trayectoria del drama en presente y establecer el tiempo en que transcurre la fábula dramática; es decir, se determina la estructura temporal de la historia y del discurso literario, respectivamente. Desde una visión cronológica de la historia, las acciones del drama se representan luego de la brutal invasión española al territorio incaico comandado por Francisco Pizarro. Este episodio no es olvidado por los hispanos y la ralea incaica, por el contrario siempre se rememora como lo manifiestan, en la escena primera, don Alonso (“no habréis de persuadirme de que es justa/la muerte de Atahualpa”) y la Ñusta (“¿No recordáis ya acaso la tragedia/de Cajamarca? [...] y la espada desnuda en vuestras manos/traspasó pechos, cercenó cabezas”).

En cuanto al marco de referencia del tiempo presente de la fábula dramática, la tensión ante las insurrecciones de las tribus incaicas nos sitúa en un período de frecuentes conflictos internos en las ciudades de mayor jurisdicción. El hispano don García lo señala de esta manera: “se sublevan las tribus. Allá, en Quito,/un rebelde domina con su espada;/en Cuzco hay otro ya; muy pronto el grito/de guerra irá sonar en los confines/del Imperio del Sol...”; esta afirmación lo reitera el Inca: “Las tribus sin demora/vendrán a libertarme; [...] Hoy mismo el arrojado/Calcuchima ha de ir...”.

La “duración” objetiva de las acciones del drama está determinada por las alusiones en “orden” temporal progresivo, con escenas lineales de una fábula cerrada. Las situaciones en la secuencia histórica del drama se dan entre el lapso del atardecer y las primeras horas de la noche; es decir, todo ocurre en un solo día. Si recordamos la disposición del espacio dramático, visualizamos que no se detalla la presencia del Sol por encima de los Andes, pero en el último acto se hace notar el “Cielo estrellado” y “La luna ríela en la nieve”, lo cual nos asegura un cambio temporal que se prolonga hasta antes del amanecer del día siguiente, en donde el Inca y la Ñusta contraerán nupcias. Dice la Ñusta: “horas quedan aún, para que el día / nupcial raye por fin”, “mañana el día / de un nuevo amor comienza”; mientras que don Rodrigo afirma lo siguiente: “Pizarro, antes de la nueva aurora / ha vuelto ya...” Con estas menciones se colige que el tiempo de duración refleja la recurrencia de Chocano por el estilo realista, pues procura mantener un marco cronológico real, un orden lineal que culmina con la muerte de los personajes en la madrugada.

Entender el marco temporal permite interpretar el accionar de los personajes. El dramatismo de *Los Conquistadores* se genera por la construcción ficcional posterior al proceso de la conquista y entre los diversos intentos de sublevación incaica. El espíritu romántico del poeta se nutre audazmente del pasado histórico para desarrollar el momento de la invasión española como referencia trágica para cada raza, condicionando así las siguientes posturas: mientras el hispano está convencido en que tiene el derecho de poseerlo todo, incluso el amor, el Inca, por su parte, evidencia la enérgica voluntad de vengarse y restituir el orden imperial.

Determinamos la presencia de una manifestación estética en la recreación de un pasado incaico y español. La ambientación, el marco geográfico y los personajes de un pasado glorioso, entonces, establecen la exploración de lo “exótico”. La reconstrucción de un tiempo imperial ostentoso exhibe la filiación modernista. Así como hay una inclinación por lo exótico geográfico e histórico europeo, también se termina relacionando el pasado americano. Esta predisposición refleja el escapismo del artista de una realidad poco atractiva. Aunque también podamos visualizar el brote incaísta o nativista cuya impronta naturalista es de un drama tradicional. Lo cierto es que esta evocación histórica que los románticos habían intentado en el siglo XIX, resurge con Chocano. Por tanto, la filiación modernista se encuentra también en la recreación del imperio incaico en conjunto con la solemnidad de la forma del verso.

2.2.3.5 Signos distintivos del drama histórico romántico

Los límites del imaginario teatral se establecen en la percepción histórica de la sociedad y se edifican con credibilidad y certeza en el campo de lo posible. En esta ocasión, en una época donde los espectadores esperan observar a personajes enfrentándose a los problemas de la vida pública, Chocano decide mantener el estilo romántico en el drama histórico con personajes sustraídos y suspendidos en el tiempo de la conquista española como lo anuncia en la “Introducción”: “Volved, volved el alma sobre el pasado. El coro / de los siglos alaba las épocas de oro / de nuestra raza”.

De acuerdo con los alcances de Emilio Carrilla (1958), el dramaturgo romántico del siglo XIX empleaba personajes superficiales, situaciones violentas, encuentros pasionales, y recurría a la intriga, el terror, los anticipos a una desgracia y el desarrollo

de la muerte con “el final obligado” (49). Desde ese enfoque, Chocano, fiel a las normas tradicionales, asume los signos distintivos acorde a las pretensiones de su poética.

a. Los personajes históricos

A modo de prelude, en la cuarta y quinta estrofa de la “Introducción” encontramos referencias sobre “los tiempos famosos” del alma español y la raza indígena. Respecto a los “Conquistadores”, el autor señala tres personajes con sus respectivas fisonomías: don Alonso que encarna la hidalguía y el ensueño caballeresco; don Rodrigo, el ímpetu o la resolución del castigo peninsular; y don Juan García, el enérgico delirio del amor hispano. En cuanto a “el alma de los indios”, el único detalle encontrado corresponde a la obstinación y la porfía. De esta manera, conforme a la lista de personajes destinados a la representación, distinguimos dos grupos: el hispano conformado por los conquistadores don García, don Alonso y don Rodrigo; y el incaico, determinado por el inca Toparca, el gran Sacerdote, Calcuchima, Súmac y la Ñusta.

a.1. El grupo hispano

El grupo hispano está comandado por la enérgica presencia de don García, quien expone en cada diálogo la frenética obsesión que siente por la Ñusta, la prometida del Inca. Empero, los continuos rechazos de la princesa le producen una aflicción, un “dolor tan hondo” que lo conlleva a repudiar al Inca y expresar el sufrimiento que lo sucumbe a la irracionalidad:

D. GARCÍA: No hay caudal de oro
que pueda rellenar este profundo
abismo de locura, en que sin calma
sumergiéndome estoy, ni todo un mundo
puede valer la paz de una sola alma.

Por otro lado, don Alonso, de “cristiana fe” y dignidad, considera importante salvaguardar la honra, la imagen de la raza española (“siento crecer mis ímpetus de gloria”, “yo soy el bueno”⁹⁷), porque advierte el fratricidio entre los conquistadores por

⁹⁷ El nombre don Alonso y la definición de “el bueno” se vinculan con personajes hispanos, por ejemplo “Guzmán el Bueno”, sobrenombre de Alfonso Pérez de Guzmán, noble castellano medieval quien luchó por Alonso X, el Sabio; y Alonso Quijano, personaje ficticio de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, conocido en su aldea como “El Bueno”. Los dos casos son claros ejemplos del interés de Chocano por rescatar figuras representativas de la historia y literatura española.

el “torpe instinto” de la “ambición sombría” y por venganza divina a causa de la injusta muerte de Atahualpa y el derramamiento de la “inocente” sangre indígena. Para don Alonso, la contienda resulta provechosa pues conduce a la benevolencia, al honor, y al amor; es decir, la “fe” y la “hermosa gallardía” deben “perseguir el mal, dar el derecho, / creer en dios y amar la Poesía”, y, además, no condenar la rebeldía inca, ya que resulta ser un acto de heroísmo sin vacilaciones (“héroe es también quien su honra sacrifica”).

Don Rodrigo, por su parte, aplaude la intervención valiente de la conquista, pero considera necesaria adquirir una fortaleza como lo ostentaba el Cid Campeador⁹⁸. El cristiano debe aplacar “la blasfemia impura”, “la torpe idolatría” de los impíos indígenas, “esa raza de Luzbel”, pues la “falsa estirpe”, aquel conjunto de almas perdidas y alejadas de la fe cristiana, contiene una “intención traidora” contra el Rey. Es preciso, entonces, proceder con violencia y exterminar a los rebeldes porque la raza española es “altanera / decidida a bregar con lo infinito / y a sojuzgar los mundos...”

a.2. La ralea inca

Este segundo grupo lo encabeza el inca Toparca. El Inca, designado por Pizarro para controlar la dinastía imperial, se articula entre el juego del ser y parecer: frente a su grupo niega que “hayan vencido al Sol”, se autodenomina el representante de la deidad, no se considera un esclavo ni un subordinado: “Yo no nací para arrastrar cadenas...”; sin embargo, ante los hispanos, se muestra amable: “¡Cuál me place / estrechar vuestras manos!...”. Así, en varias ocasiones, el personaje se desdobra para ocultar sus verdaderas intenciones: se inclina “*respetuoso*”, muestra cortesía frente a los españoles, pero con sus allegados enuncia una rebelión: “Yo te aseguro / que esto acabará pronto”.

Dentro de la ralea incaica se encuentra el Sacerdote, quien salvaguarda el lugar de adoración, el templo de las “doncellas”, y se presenta como consejero del Inca, el único libertador del pueblo sometido. Aparece también el “arrojado” Calcuchima, “personaje mudo” perteneciente a las lides del Inca y considerado el líder de las tribus agrupadas “al otro lado / de la cumbre”. El guerrero solo aparece en la escena octava, en compañía de Toparca, con una actitud reservada y llena de consternaciones que lo

⁹⁸ Hay una notable relación del nombre don Rodrigo con el Cid (don Rodrigo Díaz de Vivar) en el poema “Crónica Alfonsina” perteneciente a *Alma América* referido al viaje de Dulcinea y don Rodrigo al Nuevo Continente, mientras don Quijote retorna a España con Jimena. El intercambio de parejas permite entrever que el soñador ha de volver a sus tierras para entregarse a la razón y el caballero persigue la ilusión de alcanzar fortuna de las lides: “Yo tengo el alma llena de Sol... y tú de Lunas”.

vincula a un posible ataque de los indígenas en: “*Rápida conversación en el foro, con gran reserva y llena de sobresalto. Recomiéndase tal pasaje al talento de los actores*”.

Encontramos a Súmac, confidente de la Ñusta, quien demuestra respeto y reciprocidad a las pretensiones de don Alonso (le dice “¡Oh, mi señor!” y, al hallarse al fondo del escenario, la acotación indica “*Óyese un beso*”). La relación con el español no cae en las pretensiones de “ambición”, aunque el “vehemente / deseo de arrancar noticia” le permite saber las pretensiones de los hispanos. Podríamos indicar que la relación entre “la india” y el hispano ilustra el concilio cultural planteado en “Blasón”.

Destaca la Ñusta, considerada en diversos pasajes como la “hermosa hija del Sol”, la mujer “encantadora” que cautiva con su belleza exterior con una actitud distante de la doncella sometida a las reglas del medio. Su espíritu de lucha, en contraste con las demás féminas o “cándidas doncellas / consagradas al Sol”, le permite enfrentar y rechazar las exigencias del “demente” don García, salvaguardando por sobre todos los insultos y ofrecimientos el amor que profesa por Toparca.

b. El desborde y la colisión de pasiones

El drama romántico de asunto histórico exalta hechos y personajes pertenecientes a la historia de la conquista. A modo de un tributo lírico, en los tópicos temáticos y en el empleo del lenguaje exaltado, Chocano pretende acercar los asuntos fuera de tiempo a la época con personajes apasionados y con un enfoque romántico. En este breve apartado, mencionaremos los comportamientos de los protagonistas del grupo hispano e incaico, a saber: don García, la Ñusta y el Inca⁹⁹. Veremos que cada personaje expresa frenéticamente sus sentimientos de manera personal y frente al adversario.

Centrémonos en el conflicto dramático de don García. Tras conquistar el imperio incaico, el guerrero hispano pretende también poseer a la Ñusta, pues, siguiendo las normas de la conquista, debe concedérsele el “derecho” de poseerlo todo. Sin embargo,

⁹⁹ Una lectura superficial determinaría la idealización del mundo incaico a partir de una ideología denominada “nacionalismo criollo”, término desarrollado por Cecilia Méndez (2000). Este nacionalismo construye una identidad peruana encarnada en lo criollo y, al mismo tiempo, rechazando el elemento provincial indígena que intenta salir de “su” lugar y atribuyéndole una personalidad imaginada mediante la exaltación al pasado inca: “esta retórica de glorificación del pasado inca apropiada por los criollos convivía con una valoración despreciativa del indio” (32). En *Los conquistadores* de Chocano, si bien hay referencias peyorativas a la ralea incaica, también hay momentos en donde el Inca se enfrenta o decide encarar al hispano. En cierta medida, la obra podría relacionarse con la aseveración de Méndez respecto a que el “nacionalismo criollo”, reelaborado y permanente durante el siglo XX, se encuentra en crisis (34).

la incomodidad del hispano repercute en la idea inadmisible de que el “vencido” (el Inca) pudiera concretar la unión sentimental con la princesa, ya que no ha logrado una victoria en ninguna contienda (“¿Me habrá vencido así quien fue vencido?”). Por ello, la indignación del español se incrementa al observar que el Inca, visto con inferioridad, se atreve a verlo como si fuera también un conquistador.

El trastorno de don García aumentará progresivamente debido al asentimiento de Pizarro con la unión de la pareja inca (“¿No la esperanza / me negó, asegurándome que era / tal sacrificio necesario?”), con la finalidad de apaciguar las insurgencias de las tribus de Quito y Cuzco, y, sobre todo, los rechazos de la Ñusta al nombre y al título noble español; sin embargo, en el “abismo de locura” encuentra la solución: la intervención impetuosa (“Lo que no hace por bien lo hace por fuerza”, “¿Creéis, entonces, que el amor que siento / puede ceñirse a la lógica?”, “¡Ah yo no quiero otra razón que una, / y solo una: la de hacerla mía!..”). Por ello, captura de Calcuchima, aprisiona al Inca y, aparentemente, logra que la Ñusta se rinda a sus peticiones.

Respecto al inca Toparca evidenciamos otro tipo de alteración emocional. El ánimo de restaurar cautelosamente el orden imperial lo conduce a aparentar una postura servicial: frente a los españoles demuestra donosura, cordialidad; frente a sus súbditos, ánimos de venganza y liberación. Por ejemplo, al encontrarse con don García, en la cuarta escena del primer acto, el Inca disimula su verdadera intención con frases cortas y con una actitud de desconocimiento (“Permitidme que lo comprenda”), mientras que el español lanza calificativos despectivos y tilda a la raza incaica de mentirosa, hipócrita y cobarde (“No sangre, lodo, / hay en vuestros menguados corazones”).

Al principio Toparca se muestra débil ante los hispanos, les menciona que han conquistado el territorio incaico y, sin alterarse, defiende el vínculo amoroso con la Ñusta amparándose a la permiso de Pizarro (“os dirá a vos que esa mujer ya es mía”); sin embargo, de manera progresiva, el Inca exterioriza la lucha por el honor (“El odio es rugidora flama / que desde el corazón sube a la frente”). Esta idea de reestablecer el imperio se produce, definitivamente, luego de haber soñado que ingresaba a unas oscuras fosas propias de la corte fúnebre, en donde una momia lo observaba y le hablaba con “el acento / de los siglos pasados, el conjuro / de la gloria imperial, el gran lamento / de los Andes tronando en el futuro. La decisión de rebeldía del Inca, que adquiere una intensidad semejante a la obsesión de don García, termina por rechazar la apariencia sumisa: “Estoy cansado / de vivir farsa y respirar mentira. / ¿Comprendéis?”.

La presencia de la Ñusta en la pieza dramática, configura significativamente el comportamiento de los personajes: el rechazo a las demandas de don García conduce al enfurecimiento del mismo hispano, pero tranquiliza al Inca. Esa entrega pasional también testimonia la habilidad de aparentar una simpatía con la cultura española, pues al encontrarse próxima a casarse bajo las normas eclesiásticas, sigue adorando al Sol.

Para la princesa inca son absurdas las presunciones del hispano. Mientras don García expresa la ira frente al desprecio (con términos de “amor de Luzbel”, “maldito aguijón”, “hondísimo quebranto”), ofrece una jerarquía social si asume una posición subordinada (“!y cuando estáis vencida y sois mi esclava, / venís a ser mi reina y mi señora!”, “Dad calma a mi pasión. Templad mi fuego”), o advierte que recurrirá al consentimiento del rey Carlos Quinto (“¡Obedecedme! En nombre del Monarca / que lo domina todo, yo os lo digo”), la Ñusta se demuestra impasible porque debe mantener la estirpe sagrada y no puede admitir a ningún íbero: “yo soy hija del Sol; la sangre mía / de estirpe clara y de nobleza pura / sólo con otra igual se mezclaría”, “¡Pues locura es también desear mi mano / sin ver mi sangre ni medir mi altura!”. Solo la unión con el Inca puede proporcionar la subsistencia del esplendor imperial. En ese sentido, la Ñusta expone el amor que siente por el Inca: “Es inútil castellano. Amo al hombre que me ama”.

La indignación de don García le lleva a dudar de la sangre pura de la Ñusta (“¿Con qué derecho / me despreciáis? ¿Vos noble? ¡Eso es mentira!”) y expone sus “locos arrebatos”, como la incapacidad de descansar (“Ni el sueño mismo a que el cansancio obliga,/en la marcha por bosque y cordillera/tembla mi fiebre ni mi afán mitiga”) y decidir que concretará su deseo sobre sus voluntades: “por cualquier forma, por extraña suerte, / por ciega decisión, por farsa impía, / por fiera voluntad, por brazo fuerte, / por locura quizás... ¡vos seréis mía! / Mía: ¡os lo juro!... ¿Oís?”

c. La profecía y la muerte

Otro rasgo romántico lo compone la muerte de los personajes principales. Este fatídico suceso previamente se insinúa con la revelación de la profecía. En la primera escena del segundo acto, el Sacerdote anuncia al Inca la visión sobre el destino de la insurrección y la unión sagrada con la Ñusta: “Soñé que vuestro afán no lograría / su

ventura”, que “un día / cercano moriréis” y “¡moriréis de un beso!”. Pese al estremecedor augurio, el Sacerdote lo calma indicándole que la fatalidad podría configurarse por la bondad del hombre: “[...] Ya el Dios hallará modo / de evitarlo; él también quiere a su raza”. Este dictamen ineludible, repercute en el comportamiento de los personajes incaicos y transmite tensión al espectador ansioso de saber el desenlace.

El Inca acepta las condiciones de la sentencia del Sol. Por ello, aunque no sepa el tiempo exacto que le queda, pues el Sacerdote desconoce dicha información, se proyecta en apresurar la rebelión del pueblo indígena y la unión sagrada con la Ñusta: “cayendo de sorpresa [Calcuchima], / cuando el clarín anuncie largamente / mi matrimonio al fin con la princesa”. Al respecto, el contexto adverso hace que el Inca conciba primordial la liberación de los indígenas en vez que el amor por la Ñusta: “mi amor es siempre menos / que mi raza”, puesto que “el padre Sol” lo ha iluminado para enfrentarse contra la tiranía: no hay mejor final heroico que “¡Morir amando!” porque la muerte ya rodea en las vísperas de las nupcias: “Auguro / siniestro fin a nuestro amor”.

Por otra parte, la Ñusta anhela la tranquilidad del Inca y le menciona que no cree en una posible separación condenada por la muerte: “No es posible que a mi ruego / insensible esté el Dios”. Aun así, el Inca se muestra silencioso y preocupado por la rebelión; la Ñusta, que al principio ignora la emboscada, solo menciona que el amor podría calmar las perturbaciones: “¿Acaso / no sentís la pasión cual yo la siento?”, más adelante, comprende que el desasosiego del Inca y decide combatir el dolor del pueblo indígena empezando con enfrentarse a don García, quien en un cuadro de locura pretende capturar al Inca: “Yo sólo sé que os salvaré la vida. / [...] Nuestra raza, señor, es ante todo. / Salvarla es mi deber; es más mi estrella. / Vos no lo impediréis; que de este modo / si no lo hago por vos, lo hago por ella”.

Por otra parte, don García, afectado por la indiferencia de la Ñusta, acelera el proceso de obtenerla invocando a las fuerzas de la oscuridad y la ira: “El mundo se remueve, / Satanás se presenta a mi conjuro, / se eclipsa el Sol y se desgarran el Cielo”. Para el hispano no importa perder la vida o el honor. Al término del segundo acto, sin seguir la ordenanza de Pizarro, encarcela a Calcuchima bajo la sospecha de alta traición contra la corona real en complot con Toparca. Aunque dichas situaciones sobresalten a don Rodrigo y otros españoles, ya que puede causar un disgusto a Pizarro luego de su exploración al valle vecino, la actitud vehemente de don García prosigue hasta el final.

Las últimas tres escenas nos conducen a la fatalidad. En la séptima escena, la Ñusta se muestra arrepentida ante el íbero por los constantes rechazos y decide ofrecer la vida a cambio de la misericordia. Al inicio, don García se entusiasma (“Pedidme todo / lo que deseéis de mí”) enfebrecido por sentir que “fueseis mía y solo mí”; empero, en su delirio, recuerda los rechazos y concibe que esa docilidad es una grandeza heroica.

La penúltima escena es breve: el Inca, en defensa de la Ñusta, cuando salen del foro don Alonso y don Rodrigo, enfrenta a don García: “Vos sois digno de mí: tomad mi espada”. Inmediatamente, en la última escena, la Ñusta revela su proeza: “Antes con mano / decidida froté sobre mi boca / el veneno en que moja nuestra gente / sus flechas...”¹⁰¹ Con estas indicaciones, entrega su vida para liberar al soberano de la delirante actitud del español.

El Inca, totalmente desorientado, exclama la irremediable aparición de la muerte y la imposibilidad de escapar del funesto destino anunciado (“¡Qué horrible peso / el de la profecía”), besa a la Ñusta, “*forman un grupo aparte*”, y, mientras ella fallece, él también cae. De cerca, don García implora, con tono de despedida, se le conceda el respeto antes de morir a fin de restituir la fortaleza del espíritu español y el amor a España: “Soy más fuerte / que el amor, ya lo veis [...] ¡y decid cómo he dado de esta suerte, al deber mi alma y al amor mi vida!” Al final, don Alonso y don Rodrigo le hacen recordar que posee otro amor: “¡España!”

Como hemos visualizado, el esfuerzo de Chocano por construir una tensión en el drama histórico romántico se concentra en el dictamen de la profecía que embarga a los personajes principales en varias escenas, evidenciado sobre todo en las expresiones relacionadas con la búsqueda de libertad, el amor incondicional y el desborde de locura por parte del Inca, la Ñusta y don García, respectivamente.

El rediseño del teatro costumbrista de Yerovi trajo consigo el elogio de la concurrencia y la crítica limeña. Incluso se pensó en el resurgimiento del teatro y la adquisición de un autor nacional ante la evidencia de las continuas representaciones. La

¹⁰¹ Al término de la escena séptima del tercer acto no existe una referencia que detalle el beso entre la princesa inca y el español. Dicha omisión se debe al contacto directo del autor en la representación, aunque pudo haberlo dejado “*al talento de los actores*”. A nuestra consideración, siguiendo la agilidad tensiva del drama, la Ñusta debe besar bruscamente a don García antes del ingreso del Inca.

preferencia gradual a la burla de los personajes populares, la sátira de las situaciones y las conductas tradicionales, la agilidad de los movimientos escénicos, la desenvoltura comunicativa y los embrollos representativos típicos del público criollo, se relacionan con la reformulación dramática del costumbrismo. El interés poético modernista, entonces, termina por encumbrar una pieza costumbrista moderna. En el caso de la pieza teatral del poeta más representativo del modernismo, cuya inquietud expone su afición al teatro romántico con su drama histórico, no motivó a un cambio del repertorio teatral que seguiría en las dos primeras décadas con óperas y zarzuelas españolas, y ciertas obras de tendencia romántica, realista y naturalista, pues el público sentía complacencia por estas posturas. La presencia del modernismo en el teatro peruano, por tanto, no significó una renovación visible en el género teatral, aunque hemos podido encontrar algunos atisbos en Yerovi y Chocano.

CAPÍTULO III

HACIA UNA PRESENCIA DEL MODERNISMO

En el segundo capítulo procedimos a examinar a Leonidas Yerovi y José Santos Chocano. Evaluamos las reflexiones críticas respecto a sus producciones, evaluamos la concepción de cada uno respecto al ritmo y al estilo poético, aspecto determinante en la construcción de una obra literaria; y, por último, analizamos *La de cuatro* y *Los conquistadores* en los que evidenciamos ciertos vestigios del modernismo a pesar de que las piezas dramáticas se mantienen en la tendencia tradicional, lo cual contribuye a comprender el intento por una renovación teatral bajo los parámetros decimonónicos.

En este tercer capítulo, nos aproximamos a un momento donde todavía se mantiene a nivel de contenido y de forma el teatro del siglo anterior, pero se va produciendo una transición hacia la renovación teatral por medio de ciertos elementos modernistas y simbolistas. Estas piezas teatrales producen un desconcierto por un contenido que busca nuevos parámetros de representación con la calidad modernista en sus expresiones¹⁰³. Examinaremos a dos escritores que en su juventud apostaron por el

¹⁰³ El público acostumbrado al modo teatral tradicional se enfrenta a las propuestas de los nuevos dramaturgos que resultan disonantes y experimentales. Desde la puesta en escena de *Los conquistadores* (1906) hasta la representación de *Las tapadas* (1915) debemos resaltar dos obras de valiosa presencia en el teatro peruano. Nos referimos a *La ronda de los muertos* y *El cóndor pasa* (1913). No ahondaremos en un estudio analítico debido a que los autores no son poetas modernistas, pero creemos que la presencia de dichas piezas dramáticas contribuyó al desarrollo del teatro peruano. La pieza teatral incompleta de Manuel Augusto Bedoya Lezardi (1888-1941) titulada *La Ronda de los muertos* (1908) evidencia vestigios

modernismo; es decir, evaluaremos las aproximaciones críticas respecto a la poesía y la intervención teatral de José Carlos Mariátegui y Enrique López Albújar, sus reflexiones personales sobre el estilo literario en base a sus manifestaciones personales y analizaremos, con los mismos parámetros semiológicos teatrales y del ritmo en el verso y la prosa, las piezas dramáticas de cada autor.

3.1 La leyenda colonial en *Las tapadas* (1915): la intervención de José Carlos Mariátegui (Juan Croniqueur)

Las primeras expresiones literarias de José Carlos Mariátegui (1894-1930) han sido ensombrecidas por la trayectoria periodística y ensayística. Mariátegui emprende su participación en el ambiente cultural con ciertas notas y artículos literarios, luego incursiona en el cuento, la poesía e interviniendo en la composición de la pieza *Las tapadas* (1915) con la idea de fecundar un teatro nacional. La propuesta literaria de Mariátegui ha sido dejada de lado a diferencia de las pretensiones políticas, por lo que nuestro análisis nos permite evaluar una faceta casi desconocida.

3.1.1 La crítica frente a la inquietud literaria de Mariátegui

El poco reparo de la crítica especializada sobre el enfoque estético de Mariátegui, a diferencia del masivo interés en torno a su posición política, ha minimizado su aporte significativo al progreso de literatura peruana. Si bien

de una prosa modernista y el manejo de los códigos dramáticos alejados de lo tradicional. Es una lástima no leer el texto completo y solo revisar el único acto encontrado y publicado por V.G.C. Como lo ha manifestado Elton Honores (2015), Bedoya no ha sido valorado por la crítica especializada desde que publicó textos de ciencia ficticia en España sin reediciones en el circuito literario limeño, por lo que la amplia obra del autor de novelas policiales se han mantenido en el olvido (13). Respecto a la segunda obra, el planteamiento temático de *El cóndor pasa* resultó una novedad en el teatro peruano en medio de un desfile de obras de raigambre costumbrista cuyos personajes populares exponían una Lima mezquina llena de prejuicios. La tendencia de *El cóndor pasa* mantenía los estrenos teatrales elaborados con música, notables éxitos en el campo dramático. Sin desvalorar el trabajo musical de Alomía Robles, el trazado argumental de Julio Baudouin (1886-1925) fue considerado por Mariátegui un impulso cultural propio del “teatro incaico”, por los “temas especialmente nacionales”. De acuerdo con Toledo Brückman en *El cóndor pasa: mandato y obediencia* (2011), la zarzuela está inmersa en la corriente indigenista por el contenido y la finalidad de evidenciar las discordancias de las relaciones laborables de la sociedad peruana en el trabajo minero de la época como “la extracción de minerales, la presencia estadounidense, la mano de obra indígena, el culto a la supremacía de una cultura sobre otra, la explotación del hombre por el hombre y la lucha por su liberación” (9).

encontramos en donde apenas se le menciona como difusor o promotor fugaz, existen unos cuantos trabajos dedicados a la incursión artística de Mariátegui.

Edmundo Cornejo Ubillús, en el prólogo a la antología de *Páginas literarias* de Mariátegui (1955), manifiesta la necesaria lectura de los primeros textos (cuentos, poesías, crónicas y reportajes) para comprender la aspiración artística de *Juan Croniqueur*. Así, encuentra en la obra inicial de Mariátegui un manejo sincero, sencillo y elegante de la forma, fiel reflejo a las consideraciones literarias e intelectuales de la época. En cuanto a la calidad de los poemas líricos, cuya mayor tendencia es el soneto, resalta Cornejo la “afinada sensibilidad” conectada a “una tonalidad mística en la que afloran angustia y melancolía, ternura y tristeza, dubitación y encuentro” (9), así como una estilística “rebuscada y hasta artificiosa” producto de la influencia modernista (12). Evidencia, por tanto, una observación aguda y sensible frente a la belleza, y el sobrio juicio frente a los problemas humanos.

María Wiese (1959) manifiesta que gracias al trabajo en *La Prensa*, Mariátegui tuvo contacto con los jóvenes intelectuales como Félix del Valle, César Falcón, Abraham Valdelomar, quienes valoraron el interés estilístico de la letras y emprenderían la travesía de *Colónida*, lo cual lo conllevó a publicar tres sonetos, pertenecientes a un proyecto de poemario titulado *Tristeza* que evidenciaba el perfil modernista y decadente. Respecto a la intervención dramática de Mariátegui, Wiese menciona que la “galanura del estilo” en la comedia de tema virreinal en *Las Tapadas* y de corte histórico en *La Mariscala* no logró cautivar al público debido a la presencia de grupos teatrales extranjeros (15).

Tamayo Vargas (1970) considera que al estar Mariátegui dentro del ámbito periodístico y del círculo literario, le permite desarrollar ciertas actividades intelectuales: “al periodismo y a la composición dramática, José Carlos Mariátegui unía cierta predisposición a la poesía que no habría de seguir posteriormente” (922-923).

En *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (1983), específicamente el segundo capítulo titulado “La literatura de la “Edad de Piedra”, Eugenio Chang-Rodríguez manifiesta que los escritos juveniles de Mariátegui han contribuido en el proceso de la literatura peruana. Evidencia de ello es el intento de superación artística e intelectual, aunque el mismo Mariátegui subestimara sus propios textos posteriormente. Mediante una perspectiva biográfica y con diversos testimonios, el crítico encuentra en Mariátegui la preferencia por los discernimientos filosóficos y poéticos de Manuel

González Prada, el influjo de Valdelomar en la participación en *Colónida* y la predilección por el modernista Amado Nervo.

Según el crítico es imprescindible conocer el estilo de la producción periodística para comprender la creación artística del joven Mariátegui. De esta manera, en un primer segmento visualiza la crónica y los artículos de crítica; luego, en un segundo segmento, revisa la poesía, el cuento y el teatro. Respecto a la crónica literaria, de acuerdo con el crítico, a pesar de las limitaciones estéticas del discurso, evidencia una constante adjetivación modernista con imágenes auditivas (48), la imaginación exótica de la Antigua Israel, la postura contra la pérdida de lo estético, afinidades del público burgués (50). En los artículos de crítica, percibe un interés por el contexto biográfico, pero también una fijación de la técnica del poeta mediante el proceso de intuición sensitiva en el empleo métrico (53).

Posteriormente, Chang-Rodríguez visualiza que la reiteración estilística de adjetivos y tríos adverbiales, pronombres o estribillos, permite catalogar la sugestión imaginativa de la estética y la revelación de un trasfondo religioso en los cuentos modernistas (66). En los poemas se evidencian imágenes modernistas identificadas en la inquieta melancolía, la tristeza, la obsesión por la muerte y la redención cristiana bajo el criterio de que el verso es expresión verbal del espíritu convertido en arte puro (71).

Finalmente, debido al éxito de las compañías teatrales españolas, la modalidad costumbrista de Yerovi, la armonía andina de Julio de la Paz, incluso la presencia de los dramas históricos modernistas del español Eduardo Marquina, motivó a incursionar a Mariátegui el género teatral con *Las tapadas* y *La Mariscala*, obteniendo solo con la primera el reconocimiento de la calidad métrica de los versos (79).

Por tanto, Chang-Rodríguez considera que la obra juvenil de Mariátegui condensa ideologías y estéticas relacionadas al “antipositivismo romántico” o la “antipatía al academismo tradicional”. En esta primera etapa, señala el crítico, Mariátegui demuestra las limitaciones técnicas y estilísticas, pues se concentraba en el lector popular; y, además, expone la ausencia de una formación teórica o la adhesión a una escuela literaria fija, a pesar de pertenecer a la etapa modernista (80).

Una importante revaloración de la figura artística de Mariátegui lo ha realizado Alberto Tauro al publicar la serie de *Escritos juveniles (La edad de Piedra)*. De los ocho tomos, los tres primeros se concentran en la contribución de Mariátegui como poeta, cuentista, dramaturgo, cronista y crítico de arte. En el estudio preliminar del

primer tomo (1987), en el segmento titulado “Trance Lírico”, Tauro percibe las inquietudes poéticas de Mariátegui en correlación con los temas de soledad, tristeza y la circunstancia social. Los íntimos y sinceros versos reflejan la originalidad del lenguaje de tipo confidencial y el “ensimismamiento” de la “calidad estética”, a diferencia de las crónicas que estaban comprometidas a la orientación cultural del lector (38).

Tauro señala que en la expresión lírica de Mariátegui se evidencia una confesión sentimental de tristeza acorde a las vivencias personales, la transición entrañable de lo espiritual y la inclinación por el pesimismo que prefigura la angustia incapaz de sosegar ante los carismáticos cuadros sociales (42). También indica que en ciertos ejercicios artísticos o propuestas de poema, creados por lo económico o con intención de reivindicar su ingenio, reflejan circunstancias íntimas, así como un tono político y periodístico debido a una implícita respuesta al reto intelectual de los redactores de *La Prensa* y, particularmente, a la vinculación con el grupo *Colónida*” (43).

Respecto a la producción cuentística de Mariátegui, menciona la presencia de dos vertientes: los temas hípicos, cuya intriga se centra en el ambiente frívolo, la ostentación social y el juego relacionado con la complejidad psicológica y social del auge ilusorio frente al vacío de la vida; y las vicisitudes de la condición humana, cuyas incidencias no presentan una discreta referencia a las costumbres sino al proceso emocional de los personajes dentro de una acción constante. Ambas vertientes se establecen en un ambiente alejado de precisiones criollas, con ciertos aspectos exóticos o lugares con nombres franceses e ingleses, contruidos bajo la prudencia de un observador natural sin sentimentalismo en la “evocación ajena” (56).

Por último, Tauro asegura que la inquietud teatral de Mariátegui se debió a la cercanía de la sensibilidad de los espectadores, la amistad con los escritores y artistas de la época, así como el deseo de alcanzar prestigio. Según el crítico, en *Las Tapadas*, el ingenio de Mariátegui se concentra en el ánimo de establecer las costumbres coloniales como tributo a las tradiciones de Palma, “hilvanada bajo la influencia de afinidades imperantes, y en armonía con una sociedad frívola y despreocupada” (61). Respecto a *La Mariscala*, advierte que los reclamos por un drama histórico nacional permitieron trazar un proyecto teatral que no llegó a representarse debido al demasiado costo que significaría ponerlo en escena o quizás al atraso de la entrega (62).

En un breve artículo, Óscar Terán (1996) afirma que la sensibilidad del amauta se encuentra en el denominado período “edad de piedra”. En dicha etapa juvenil, Terán

percibe el pase del pensamiento nacional criollo hacia el modernismo cultural, promovido por el síntoma decadentista frente a la tecnología moderna. Así, con la determinación de eludir las pretensiones del artista ligado al gusto burgués (que se resume en la mediocridad intelectual sin goce estético), las expresiones líricas de Mariátegui demuestran “una interioridad encantada” rumbo a una “estética de la existencia” o al “misticismo cristiano” (19). Este vínculo, según Terán, le permitió a Mariátegui ingresar, posteriormente, a la realidad y al encuentro con lo popular.

Por otra parte, Marcel Velásquez Castro (2009) indica que, en la actualidad, la figura de Mariátegui se concentra en una rama compleja de relaciones ideológicas debido a la intención por revelar el sentido adecuado de los textos que han producido “maquillajes conceptuales”. Este enfoque le permite a Velásquez determinar tres problemáticas respecto a Mariátegui: “a) el intelectual como héroe político, b) el *Amauta* como sociedad imaginada y c) el proceso de la literatura peruana (29). Si resaltamos la primera problemática, Velásquez nos menciona que las condiciones precarias, el bajo apoyo institucional y político, lo llevaron a Mariátegui a enfrentarse como intelectual con el objetivo de desarrollar una labor cultural. El joven autodidacta vivió una contradicción moderna, pues siente admiración por lo nuevo y respalda, al mismo tiempo, las posiciones tradicionales. Es en el estilo de las crónicas periodísticas y el ensayo donde, según Velásquez, se percibe el tono optimista o de ira, “pasión y razón, argumentaciones lógicas impecables combinadas con la voluntad estilística del deseo, temas cosmopolitas y perspectivas locales” (30). Con este criterio determina los intereses del intelectual paradigmático concentrado en el progreso de la cultura peruana.

3.1.2 El supremo artista: la consideración poética¹⁰⁴

La perspectiva poética varía conforme a cada espíritu artístico. Los innovadores planteamientos literarios frente a la normativa establecida adquieren una poética distintiva, original. Mariátegui no escribió un tratado de formación del artista, ni intentó desarrollar un tratado académico; sin embargo, valiéndonos de ciertas crónicas, reportajes o cartas fechados entre 1914 a 1917, podemos extraer las ideas sustanciales que determinan su poética en la primera etapa de su proceso intelectual. No nos

¹⁰⁴ Tomaremos de referencia el Tomo III de los *Escritos juveniles* (1991) de Mariátegui, elaborado por Alberto Tauro.

centraremos en analizar cada texto discursivo cronológicamente sino de establecer los componentes sustanciales de las ideas, los esbozos literarios y la tendencia artística.

Al inicio de su progresiva participación cultural, Mariátegui se percata de la importancia del estilo elegante y rítmico en la producción literaria. Por un lado menciona que en el manejo de la prosa se impone una pulida “frase” y “la palabra armónica y fácil” (6), mientras que en la composición de la poesía, los versos deben ser “delicados y armoniosos” con una “belleza en la forma” (252). A partir del manejo de la técnica, se alcanza las emociones del “arte supremo”:

La máxima manifestación del arte está en la emoción. Una palabra, un sonido, un pensamiento, un color, un signo, un grito, pueden tener emoción. Y es entonces cuando la obra artística reviste todos los atributos de la sublimidad. El arte sin emoción despierta únicamente una admiración extática, helada, severa, cerebral (14).

Un arte sin emoción y sin la destreza en el manejo rítmico del lenguaje no tendría efecto. El poeta ha de conseguir el ritmo predilecto y emitir el sentimiento artístico. De esta manera, en la elaboración del arte, el producto poético se consolida con la originalidad y el perfil del escritor:

El temperamento del artista se muestra siempre en este dominio [...] de la palabra. Para un gran escritor es obediente y dócil la palabra. [...] En la gestación del artista, cuando su temperamento lucha todavía por imponerse a la palabra [...] hay rebeldía, hay reticencias y hasta hostilidades de la palabra [...] Y es entonces cuando el artista sufre y se angustia (15).

La forma estética de un producto literario refleja el sentir y el pensar: “Un artista de la palabra podrá haceros sentir cosas bellas únicamente mediante su frase” (16); pues el artista está determinado por las sensaciones: “Cuando el alma tiene una suprema emoción artística, se siente la necesidad imperiosa de escribir versos” (16). De este modo, el artista debe encontrar el momento preciso donde la emoción lo acoja y pueda arriesgarse a la escritura.

Mariátegui apuesta por la forma y el sentido. Por ejemplo, al profundizar sobre el valor del ritmo en la poesía de Martínez Luján, señala la “admirable exactitud y de justeza, grande sonoridad en la eufónica gracia del endecasílabo, es [...] una mueca, una sonrisa, un grito, un apóstrofe, una queja, una burla, una congoja, un orgullo, una alegría y una pena” (36). Considera importante la calidad rítmica en la estructura y sonoridad del poema, y adiciona la necesidad de transmitir las emociones con los versos.

Equilibrar la pureza de la forma y la intención de emitir las emociones es un paso determinante para la trascendencia del espíritu artístico: “es muy posible que la

obsesión del análisis, de la frase precisa, de las sensaciones exactas, borre al poeta”, lo que “[f]alta [es] la inconsciencia del poeta” (8); en otros términos, según Mariátegui, la esencia artística, profunda y misteriosa, permite alcanzar el arte absoluto.

Una vez considerado el valor estilístico relacionado con el espíritu, Mariátegui delimita los aspectos que determinan al artista. El verdadero artista debe salvaguardar su espíritu y no doblegarse frente a un contexto indiferente a su calidad artística. A pesar de estar asediado por las tendencias del momento, este debe sobreponerse para plasmar su personalidad: “sé cómo las exigencias obligan al artista y al literato a las claudicaciones frecuentes de una producción mercenaria e insincera...” (55) Según nuestro escritor, el artista es un ser superior capaz de reorganizar la realidad y apostar por la cultura: “Los poetas son los genios más fecundos de la humanidad” (62).

La postura de un artista absoluto le permite plantear la existencia de otro tipo de artista que se deja amainar por los gustos del medio. De esta manera, observa dos tipos de artista: 1) el “estupendo artista” o poeta selecto y 2) los “espíritus baratos, groseros y vulgares” o “diletantes” (63). Para matizar la diferencia, Mariátegui utiliza la idea parnasiana de “el arte por el arte” donde es imprescindible salvaguardar el espíritu del poeta: “la literatura, a tenor con la época, se mercantiliza, se hace utilitaria, adquiere cotización, [...] admiro mucho a quien hace esta obra toda perfume, sinceridad y juventud” (261). La apuesta por un arte alejado de cualquier régimen será conducida por el artista brillante con la “aristocracia de arte”, mientras que no obtendrá originalidad quien se someta a la “aristocracia snobista” de aspecto “artificioso” y vulgar (112).

Explica que si bien en la época la crítica consolida a los artistas artificiales, estos solo conseguirán la ignorancia en la posteridad. Es indispensable, entonces, que el verdadero artista resista en sus ideales a pesar de la indiferencia e incompreensión. El mérito radica en “la capacidad y el aliento del artista” (264). En otros términos, los poetas “absolutos” evocan un lirismo trascendental para infundir la emoción artística personal, frente a la mediocridad de los “dilettantes” que, en consideración de Mariátegui, solo les queda contemplar la composición debido a la falta de aptitud, “la devoción artística de ese menestral debe ser extática” (17) .

En una de sus declaraciones, Mariátegui menciona que el trabajo como periodista retiene todas sus pretensiones creativas: “estaba asfixiándome de vulgaridad y de monotonía [...] mi espíritu que está siempre enamorado de lo imprevisto” (23) o de la inconsciencia que todo artista de calidad posee; no obstante, acorde a sus postulados, se

aleja de toda tendencia mercantil del arte y solo ha de escribir el poeta ante la exigencia del arte absoluto: “un poeta debe sentirse tal a la hora en que escribe sus versos, mas no a la hora en que trata su precio” (36).

Consideramos importante, en este planteamiento poético, las expresiones del mismo Mariátegui en cuanto a su estilo; es decir, a su proceder estético. Menciona que la crónica, cuya tendencia modernista, sin duda, “demanda floritura de estilo o vistosa pirotecnia de concepción” (51), no se relaciona con su temperamento; señala que es más adecuado escribir una epístola por ser “más discreta y más sencilla. Para escribirla sólo hace falta sinceridad...” (51). Por tanto, al trasladar su espíritu en la poesía, nuestro escritor dirá: he “escrito hoy un soneto desbordante de sinceridad y de unción”. Aquí añade un síntoma esencial: la melancolía, “no siento la alegría de la naturaleza optimista, [...] creo en la verdad única del dolor...” (57) La tendencia por la sinceridad está conectada con la tristeza personal, el sentimiento de penuria que alberga el alma del artista. Así, menciona: “El dolor es la única verdad. El dolor es purificador. En mí ha hipertestesiado todas mis aptitudes artística, todas mis sutilezas espirituales” (64)¹⁰⁵.

Según Mariátegui, resulta imposible crear de manera original sin emoción. Sin sinceridad el artista no vislumbrará la verdadera esencia de la naturaleza: “yo no concibo preciosistas que se dediquen a la interpretación de la naturaleza imponente y grandiosa. Concibo y gusto de los preciosistas pintando “parterres” aristócratas, escenas de Trianon, cosas triviales y exquisitas, pero no los concibo pintando los Andes majestuosos y epopéyicos ni los lagos de la puna solitaria” (61). Anotamos una referencia negativa sobre el preciosismo y exotismo modernista que pretende plasmar lo el espacio de provincias; es conveniente, entonces una mirada sincera si se pretende plasmar la imagen regional: “No es posible creer que esa gran naturaleza andina puede ser interpretada con colorido de crema de “confiserie” o de helados pistaches” (62).

Si bien podemos encontrar ya vestigios de la apuesta indigenista en los textos de Mariátegui, todavía mantiene la inquietud literaria por lo criollo que va encuadrándose con las imágenes andinas: “alienta el propósito loable de hacer arte nacional, trasladando al lienzo cuadros de nuestra vida criolla, escenas aborígenes y recuerdos incaicos” (296).

La predilección por el retrato de la época se relacionan, en cierta medida, con la opción costumbrista, el ánimo por lo regional aparece sin contundencia: “Tengo el alma

¹⁰⁵ La presente cita ha sido sacada de la antología *Invitación a la vida heroica* (1989).

un tanto escandinava, a pesar de mi prosapia criolla y de mi genealogía tropical” (61). Sin embargo, el “alma criolla”, aquel que “sufre nostalgias” (110), de a pocos irá alejándose hasta apartarse del “grupo de Palma y Gálvez, con el cual yo ando divorciado” (65)¹⁰⁶. Posteriormente, lo que supondrá la faceta del “Amauta” es el interés por lo nacional sin obviar la imprescindible labor artística: “Mi herencia de patrióticos ancestralismos vibra cuando encuentro en esta tierra un espíritu artista” (112).

Retomemos la apuesta de Mariátegui por la sinceridad literaria: “No quiero parecerme a los que mintiendo modestia alientan en el fondo su alma la más exagerada de las vanidades. Y no busco embozos ni me agradan disfraces. Me descubro como soy, escribo como siento y nunca haré la profanación de mistificar mi emoción espiritual por dar a un artículo, a un cuento o a una poesía, embustero velo de humildad” (79). En tal virtud, Mariátegui desmiente a sus detractores de estar con la tendencia decadentista o inclinada a la posición rubendariana: “Jamás he puesto en mi arte incipiente pero personalísimo, la promiscuidad de sus tendencias” (80).

La posición literaria de Mariátegui puede verse al contrastar la tendencia de dos poetas, Chocano y Maeterlinck, considerados ambos artistas absolutos, cuya diferencia está en el estilo: “Chocano es genial, pero Maeterlinck es un artista que interpreta el siglo, ha sondeado el misterio y ha visto el porvenir” (108-109). La elección por Maeterlinck es considerable por el planteamiento poético, sutil e intuitivo, a diferencia de Chocano quien demostró una contundencia rítmica y exuberancia en los versos.

Mariátegui considera favorable el arte disciplinado, pero admira la inconsciencia del artista que lo encamina hacia la originalidad. El misterio, por ejemplo, refleja la inquietud del supremo artista (267). No es que Mariátegui reniegue o condene el modernismo en toda su expresión; por lo contrario, estima el manejo de dicha tendencia, al punto de defenderlo frente a las declaraciones de Riva Agüero quien condenaba el “exotismo modernista” (275). Lo que Mariátegui exige es una calidad poética regida por la sugerencia, la sinceridad y el alejamiento de lo artificioso.

Hemos observado el planteamiento de equilibrar la emoción y el manejo técnico del arte con el fin de alcanzar el arte absoluto, pero Mariátegui agrega un interesante planteamiento a la propuesta anterior: “Tengo la mala suerte de que mi corazón influya en mi vida definitivamente y que mi cerebro en cuanto a mi vida se refiere no influya en

¹⁰⁶ Op. Cit.

nada” (64)¹⁰⁷. La idea de la supremacía del arte no se establece solo con el estilo y el sentimiento, hace falta agregar la idea primordial, el planteamiento reaccionario.

Para Mariátegui no basta con seguir el camino de los “extáticos orfebres del estilo y los emotivos intérpretes del sentimiento” con “sus respectivas o armonizadas calidades” o con la “elegancia de la frase o en la profundidad del sentimiento”, hace falta adecuar “la majestad de la idea” (165); Mariátegui apuesta por el pensamiento, la idea, el atributo sustancial del arte supremo. Sin duda, este último elemento resaltará el temperamento del artista cuya función será el planteamiento de una literatura nacional.

3.1.3 La propuesta de un teatro colonial: *Las Tapadas*¹⁰⁸

El “poema colonial en un acto y cuatro cuadros” titulado *Las Tapadas* se escenificó en Lima el 12 de enero de 1916 en el Teatro Colón. La composición dramática estuvo a cargo del dramaturgo Julio Baudoin (Julio de la Paz)¹⁰⁹ y “Juan Croniqueur”, cuyo aporte se centró en la formalidad de los versos y la sensualidad del manejo rítmico; además, el musicólogo Reynaldo La Rosa colaboró con diversas partituras a modo de “aderezo” en determinadas escenas¹¹⁰.

Los espectadores y la crítica no comprendieron la propuesta orquestal, la sonoridad de los versos y la pretensión casi histórica de la pieza teatral. Al respecto, Alfredo González Prada, en el primer número de la revista *Colónida*, publicó un breve artículo en el segmento “La quincena teatral” donde valoró la puesta en escena. En ella identifica el argumento “calcado del Teatro clásico español”, por los personajes comunes e indispensables, elementos tomados de los sainetes y comedias hispanas. Según el crítico, el intento de los autores por presentar un teatro nacional solo constituye el traslado del argumento español al ambiente colonial limeño. De allí que la escenificación de ciertas tradiciones, como la serenata bajo el balcón o la zamacueca en medio de la calle, sean intentos de lo limeño, mas no una viva imagen de lo nacional.

¹⁰⁷ Op. Cit.

¹⁰⁸ Para nuestro análisis de *Las tapadas*, utilizaremos la edición de los *Escritos Juveniles* (1987) elaborado por Alberto Tauro.

¹⁰⁹ Bajo el seudónimo de Julio de la Paz, el dramaturgo limeño Julio Baudouin (1886-1925) fue considerado por Mariátegui un representante contundente en el florecimiento del teatro nacional por la tendencia incaica. Ante las composiciones de *La cosecha* (1913) y *El cóndor pasa* (1915) de Baudouin, Mariátegui aplaudió el interés de evidenciar “belleza y armonía” y por “explorar temas especialmente nacionales”, respectivamente.

¹¹⁰ Por aquellos años también habían aparecido diversas creaciones literarias de dos o más autores.

Alfredo González Prada destaca el mérito indiscutible de Mariátegui por los “correctos” versos “que fluyen galanos, fáciles, donairosos”; además, logra armonizar con felicidad su delicada manera modernista al *savoir faire* arcaico” (39). En otros términos, la labor de versificación es lo único trascendental del “poema escénico” a diferencia de la técnica teatral de Julio de la Paz (“que lastiman la unidad de la obra y no revisten mérito intrínseco”) y la música de La Rosa (“orquestración mala”, “un flagrante anacronismo”) son nulos, desastrosos y mediocres. Para el crítico, el valor poético de Mariátegui, en la obra teatral, resultó ser un “desperdicio literario” (39).

Por nuestra parte, antes de concentrarnos en el análisis de *Las tapadas*, debemos revisar el anuncio introductorio firmado por los autores y que está dedicado a don Ricardo Palma¹¹¹. A modo de homenaje, reconocen la influencia de las *Tradiciones peruanas* (la leyenda, la aventura galante, el episodio donjuanesco o heroico y la estampa de la Lima colonial en una “prosa colorista”, entrañable y familiar), pues les permite retomar la sensibilidad sugestiva por el pasado y evocar la época virreinal: “son los vestigios dejados por el coloniaje en las cosas y las almas de esta tierra” (221).

Los autores indican que no pretenden reconstruir el aliento histórico (porque sería necesario más de un acto), sino “un poema sentimental y galante, en que queremos esbozar almas y paisajes del virreinato y hacer pasar por la escena un soplo de la vida de esa época caballeresca” (222). Por ello, los personajes (Fernando Roldán, don Javier Alvarado y doña Mercedes) intentan adecuarse a los bocetos de las leyendas, en donde el “noble y espadachín aventurero”, “el hidalgo bien nacido, orgulloso de su escudo que luce en el umbral de su casona” y “la hetaira criolla, apasionada y voluptuosa, que era en veces la tapada” (222), establecen el ambiente colonial¹¹².

La intención de los escritores no se centra en la historia, sino en exhibir un cuadro del virreinato generado por las diversas lecturas de las tradiciones; en otras

¹¹¹ Ricardo Palma demuestra la fascinación por la tapada con dos tradiciones, a saber: “La conspiración de la saya y manto”, en la que la mujer limeña demuestra ingenio frente a diversos asuntos sociales; y “La tradición de la saya y manto”, en donde afirma que la moda de la saya y manto es netamente limeña. Al respecto, Eva M^a Valero (2005) atribuye a Palma el deleite por el pasado a partir de la fundación literaria de la historia, la leyenda y la literatura basada en la imagen incaica, republicana, así como la visión criollista, popular y chispeante de la costa, pero sobre todo a cimentar lo autóctono limeño con “las características principales y exclusivas que identifican, diferencias y confieren personalidad propia a la Lima de la Colonia” (363).

¹¹² La imagen de la mujer limeña como “tapada” constituye una imagen literaria que determinó desde un ícono de la ciudad virreinal limeña hasta la elaboración de un discurso de identidad nacional hasta los primeros años del siglo XX. Eva M^a Valero (2010) corrobora que en diversos fragmentos literarios o de reconstrucción histórica de Palma, Porras Barrenechea, Sánchez, entre otros, evidenciaron los trayectos de la historia literaria, estableciendo a la mujer como “símbolo principal de la Lima colonial” (77).

palabras, un cuadro de costumbres. Si tomamos en cuenta las declaraciones poéticas de Mariátegui, visualizadas en el apartado anterior, ya que el análisis a realizar se centra solo en la incursión del escritor en el texto dramático, esta propuesta reconstruye la visión artística tradicional como tentativa de un teatro nacional y resalta la predisposición en el diseño rítmico en los diálogos, aparte de la técnica de las escenificaciones y la composición musical para consolidar el arte supremo.

Las tapadas contiene un acto único con cuatro cuadros (el primer cuadro contiene seis escenas; el segundo, cuatro escenas; el tercero, dos escenas; y el último cuadro, cuatro escenas) y se desarrolla, conforme a las acotaciones, en cuatro ambientes limeños de la época colonial: un solar, un sendero lleno de árboles, una calle y una sala. La acción de la fábula empieza con don Ramiro de Mendoza, joven criollo, que ofrece una serenata a doña Isabel, de familia española, en compañía de unos trovadores. La dama decide aceptar las pretensiones de Ramiro y deja que suba al balcón. Don Fernando, “el aventurero”, caballero español de edad considerable, al percatarse de tal acto manda llamar al padre don Javier de Alvarado, quien enfurecido insulta a Ramiro por la deslealtad ante la confianza brindada. Este encuentro termina con el acuerdo de un duelo entre los dos amantes en donde Ramiro es herido y, por tanto, vencido.

Posteriormente, doña Mercedes, “la loca”, quien ha tenido una mala reputación durante toda su vida, decide expresar su amor a don Ramiro y lo auxilia cuando este queda herido al término del enfrentamiento; sin embargo, en una reunión festiva ofrecido por don Javier, don Ramiro vuelve a enfrentarse con “el aventurero”, esta vez con una partida de ajedrez, siendo ganador el criollo y consolidando el amor con Isabel.

3.1.3.1 La estructura métrica modernista en la evocación de la época virreinal en “El Prólogo”

Entre la relación de los personajes del “poema colonial” aparece el narrador bajo la forma de “El Prólogo” autorizado en dar inicio al acto único, informar acerca de los personajes y evocar los acontecimientos de la época virreinal. Esta peculiaridad lo posiciona como un sujeto dramático encargado de comentar, mediante versos, la obra teatral antes de la representación. A nuestro parecer, la sección de “El Prólogo” compuesta por siete estrofas en versos alejandrinos lo realizó Mariátegui. Lo afirmamos no solo por la calidad rítmica o los planteamientos temáticos en la declamación a “telón

corrido”, sino porque se relaciona directamente “el prólogo” con “el cronista”: “A *telón corrido*, el cronista hace la evocación de la época diciendo estos versos”¹¹³.

Otra prueba contundente se encuentra en la portada de *Las tapadas* con la siguiente descripción: “en prosa y verso original de / JULIO DE LA PAZ Y JUAN CRONIQUEUR”, lo cual obedece, aparentemente, a una labor independiente de cada artista: mientras Julio De la Paz elabora los pasajes en prosa, Mariátegui se dedica a elaborar los diálogos en verso. A continuación, revisemos los grupos temporales rítmicos, que determinan el significado semántico, y la secuencia temporal de la intensidad acentual:

EL PRÓLOGO	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
Este es un cuento antiguo de amor y bazaría un cuento en que palpita el alma colonial. Hay en él una amable, gentil galantería aromas de romance, ritmos de madrigal.	óo/oóo/óo/oóoóo oóo/oóo/oóo/oóo óo/oóo/oóo/oóoóo oóo/oóo/oóo/oóo	1 - - 4 - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 2 - - - 6- 1 - 3 - - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 1 - - - - 6-
Revive en el tinglado una edad historiada en que las aventuras de algún conquistador y las coqueterías de una dama embozada rimaron el encanto de un poema de amor.	oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo	- 2 - - - 6-/ - 3 - - 6- - - - - 6-/ 2 - - - 6- - - - - 6-/ - 3 - - 6- - 2 - - - 6-/ - 3 - - 6-
Edad de trovadores, de hidalgos caballeros centinelas celosos del lustre de un blasón donosos capitanes, bravos aventureros y espías que servían a la Santa Inquisición.	oó/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo	- 2 - - - 6-/ 2 - - - 6- - - 3 - - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 1 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 2 - - - 6-
Virreyes amadores que altivos ostentaban sus armas sobre fondo de gules y de azur cristianos que al oráculo de un naípe interrogaban ansiosos de un secreto y enigmático augur.	oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo	- 2 - - - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ 2 - - - 6- - 2 - - - 6-/ - 3 - - 6-
Criollas ¹¹⁴ recatadas bajo de saya y manto barraganas de un fraile austero e inquisidor en cuyos ojos negros se leía el quebranto de fogosas pasiones y vigiliadas de amor.	oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo oóo/oóo/oóo/oóo	- 2 - - - 6-/ 1 - - 4- 6- - - 3 - - 6-/ 2 - - - 6- - - 3 - - 6-/ - 3 - - 6- - - 3 - - 6-/ - 3 - - 6-
Aventuras galantes, fantásticos torneos fiestas de galanía, llenas de vida y sol	oóo/oóo/oóo/oóo óo/oóo/oóo/oóo	- - 3 - - 6-/ 2 - - - 6- 1 - - - - 6-/ 1 - - 4- 6-

¹¹³ Conforme a las indicaciones de Alberto Tauro, en el estudio preliminar a los *Escritos juveniles* (1987), el término “Juan” y “Croniqueur” se debe por un lado al nombre sencillo y popular, y, por el otro, a la profesión de relator de crónicas configurado bajo la inflexión francesa. Con este seudónimo, dice Tauro: “[Mariátegui] anunció sus incipientes afinidades culturales y aun su propósito de cultivar y perfeccionar un moderno género de comunicación” (13).

¹¹⁴ En este grupo melódico hemos optado por una diéresis a fin de deshacer el diptongo “Crio” y establecer dos sílabas diferentes “Cri-ó”. Aunque no presenta el rasgo característico de la diéresis en la vocal cerrada, tal vez por el desconocimiento de Mariátegui de colocar el distintivo signo gramatical, consideramos importante esta licencia para adecuar el número de sílabas métricas del verso y obtener el heptasílabo:

Cri-ö-llas-re-ca-ta-das / ba-jo-de-saya_y-man-to = 7 síl. métr. + 7 síl. métr.

calesas que encubrían gentiles discreteos	oóo/oóóo//oóo/oóóo	- 2 - - - 6-/- 2 - - - 6-
arrogancia limeña y donaire español.	ooóo/oóo//ooóo/oó	- - 3 - - 6-/- 3 - - 6-
Tal la edad historiada, llena de poesía	ó/oó/oóóo//óo/oooóo	1 - 3 - - 6-/1 - - - 6-
que inspiró esta leyenda dulce y sentimental.	ooóo/oóo//óo/oooó	- - 3 - - 6-/1 - - - 6-
Es una delicada flor de galantería	ó/oooóo//ó/oooóo	1 - - - - 6-/1 - - - 6-
que os hablará un instante del alma colonial	oooó/oóo//oóo/oóó	- - - 4 - 6-/- 2 - - - 6-

El discurso de “*el cronista*” está compuesto por siete estrofas con versos alejandrinos perteneciente al código métrico de la época modernista, según los parámetros establecidos por Navarro Tomás en *Métrica española* (1972). Cada estrofa evidencia un cuarteto AÉAÉ de rimas cruzadas con término acentual agudo en los versos pares y graves en los impares. Asimismo, en el impulso métrico de cada verso de arte mayor isosilábica se evidencian dos hemistiquios cuyos golpes acentuales se presentan obligatorios en la sexta sílaba, lo cual establece una cesura que impide la sinalefa. Además, la variedad de los golpes de intensidad en la secuencia temporal rítmica son mínimos; es decir, los intervalos acentuales en cada verso son casi fijos, aunque aparezcan ciertos impulsos métricos irregulares. De esta manera, la regular distribución acentual de la composición métrica nos indica el pleno conocimiento de la distribución rítmica acorde a la imperante categoría modernista de la época.

Con la necesidad de comprender la continuidad temática junto a la distribución rítmica segmentaremos “El Prólogo” en cuatro bloques: el primer bloque lo constituye la primera estrofa en donde se explica al espectador por qué se ha escogido la época colonial; el segundo bloque, conformado del segundo al quinto cuarteto, se describe a los personajes en el tiempo representado; el tercer apartado menciona los movimientos sociales de los criollos durante la colonia; y, el último bloque, conformado por el séptimo cuarteto, se engloba el eje temático y prepara al receptor al drama.

El primer cuarteto empieza con un impulso acentual en la primera sílaba del primer y tercer verso ya que se pretende enfatizar los atributos del “cuento antiguo”. El grupo rítmico-semántico de mayor resonancia “oóo” nos determina que la pieza se asemeja a “un cuento” que encarna “el alma” de un pasado compuesto por melodiosas “aromas”. Estas consideraciones evidencian dos rasgos particulares de la obra teatral: 1). se representará lo “antiguo”, lo tradicional que almacena lo entrañable, lo amoroso y

la audacia del ambiente colonial; y 2). el “amable” “aroma de romance” y los “ritmos de madrigal”, lo cual refleja la labor rítmica del drama¹¹⁵.

Con “Revive en el tinglado una edad historiada” inicia el segundo segmento con una referencia explícita del tablado o el escenario de representación en que reaparecerá la época colonial con personajes como el “conquistador” y la “dama”. En cuanto al ritmo, la secuencia temporal del primer verso se repite en el cuarto verso, mientras los segundos hemistiquios del segundo y tercer verso no suelen variar demasiado. El segundo cuarteto contiene una melodía pausada debido al empleo de grupos melódicos extensos “oooooooo” (“en que las aventuras” “y las coqueterías”), sin ningún cambio repentino de un elemento acentual, a diferencia de los demás grupos melódicos de menor disposición que detallan a los personajes y sus características.

En efecto, los siguientes cuartetos del segundo bloque revelan rasgos particulares y subjetivos de los personajes tipo de la “edad historiada”, los cuales podemos determinarlos en dos grupos: el masculino y el femenino. Por un lado, evidenciamos diversos tipos criollos de la colonia categorizados por un adjetivo calificador. Los “caballeros”, los “centinelas”, los “capitanes”, los “Virreyes”, los “cristianos”, el “fraile”, figuras varoniles más representativas del cuadro colonial, se les considera de “hidalgos”, “celosos”, “donosos”, “bravos”, “amadores”, “austero e inquisidor”.

Mientras la figura del criollo alcanza una presencia dominante, con alusiones de respetable, ilustre y brava donosura proveniente de la casta española, el grupo femenino se le asocia con una conducta cohibida, con indecorosos deseos, y, también, abnegada por el ser amado. Así, la “dama embozada” y las “Criollas recatadas” y “barraganas” frecuentan con las que exteriorizan “vigilias de amor”.

En el tercer segmento se mencionan diversas situaciones o celebraciones pertenecientes a la época colonial acompañados con una detallada referencia adjetival. Las “Aventuras”, los “torneos”, las “fiestas”, los “discreteos” están determinados por términos finos e increíbles como “galantes”, “fantásticos”, “de galanía” y “gentiles”, respectivamente. Solo en el último verso del quinto cuarteto se hace referencia a las dos

¹¹⁵ Al referir que “el cuento” evidencia impulsos métricos con “aromas de romance” y “ritmos de madrigal”, nos hace referencia al empleo de versos octosílabos, y la calidad musical de los poemas breves de tema amoroso de los diálogos, aunque también a la composición musical que resguarda el texto lírico, respectivamente.

posturas que han de enfrentarse en la obra: “la “Arrogancia limeña”, representado por el criollo, que entre en contienda con el “donaire español”, el hispano.

Por último, el cuarto segmento inicia con la intensidad acentual de la primera sílaba en los versos impares, pues se enfatiza, a modo de cierre, el escenario dramático “lleno de poesía”. El locutor resalta las peculiaridades existentes del pasado colonial, un pasado vistoso y poético que se dirigirá al espectador (“que os hablará”). En este séptimo cuarteto, se reiteran términos como “edad historiada”, “alma colonial” añadiendo calificativos como “dulce y sentimental” los cuales establece la cualidad romántica del texto dramático.

“El prólogo” nos presenta un trayecto comunicativo dirigido a dos alocutarios: al drama y al público. En una primera instancia, el locutor describe el espacio imaginario del cuadro colonial; los calificativos son esenciales para establecer atribuciones a los personajes y al ambiente colonial. En segundo lugar, al final del discurso, “*el cronista*” se dirige a un alocutario no representado, es decir, al público que se encuentra a la expectativa del espectáculo. La intención del locutor, por tanto, es consolidar las bases del drama a la asistencia con la finalidad de sorprender y enunciar una imagen fidedigna de lo que presenciara al abrir el telón.

Un aspecto determinante es la cualidad artística del drama. Al margen de los elementos rítmicos (“aromas de romance, ritmos de madrigal”), hay diversas referencias como “Poema colonial”, “cuento antiguo” “llena de poesía”, “leyenda dulce y sentimental” en vez de indicar simplemente que consiste en una pieza teatral. Desde este enfoque, el locutor considera al teatro un terreno viable para el razonamiento artístico.

“El prólogo” nos ofrece un rastreo colorido, sentimental y armonioso del cuadro de la Lima virreinal y expone variadas fisonomías de los sujetos tipificados; en otros términos, nos entrega una imagen colonial sustraída de las tradiciones de Ricardo Palma. En tal virtud, si bien el discurso presenta versos alejandrinos con un deleite por la adjetivación, que evidencia el manejo formal del ritmo modernista, el aspecto temático todavía se ampara en una proyección nostálgica por el ambiente colonial.

3.1.3.2 Presencia de una posible escenografía modernista

Conviene anotar otras marcas discursivas cuya tendencia modernista se reflejan en *Las tapadas*. Resaltemos en este apartado la descripción en detalle, el uso de la

perspectiva y la presencia de la Luna en el escenario. La obra dramática, como hemos mencionado, se construye bajo los elementos del drama romántico y con el temperamento costumbrista; sin embargo, los elementos mencionados evidencian la inquietud modernista de Mariátegui.

Las tapadas se estrenó en el Teatro Colón en 1916. Los autores conocieron el espacio dramático para la limitación espacial del hecho teatral. Siguiendo la catalogación escénica de G. A. Breyer (Bobes Naves: 390), el espacio de representación se encuentra acondicionado por el ámbito espacial en “T”, una disposición de enfrentamiento que dispone una tensión entre el espacio representado y el público.

Frente a esta tendencia tradicional se observa una intención renovadora o de posibilidad escénica conforme al manejo técnico de la trama, ya que aparecen cuatro escenarios. Los cambios consecutivos de las escenografías alivian la tensión y diversifica la atención del espectador al término de cada cuadro, y, ante todo, responde a la necesidad de cambiar los decorados.

Veamos el ámbito escénico imaginario teniendo en cuenta las tres marcas propuestas y bajo dos posiciones: el “espacio patente”, conforme a lo que está establecido para el espectador en la escenografía, y el “espacio latente”, conocido por las alusiones de los personajes a través del diálogo.

a. Los detalles adjetivados de la decoración

En el primer y cuarto cuadro encontramos un especial y amplio cuidado hacia la escenografía. Los dramas románticos de contenido colonial se inclinaron por una enredada decoración, pero en *Las tapadas* sorprende el uso constante de calificativos en los espacios a representar, lo que, sin duda, certifica un rastro modernista. Leamos la decoración del primer cuadro desde el enfoque del “espacio patente”:

CUADRO PRIMERO

Calle antigua de solariegos portales y balcones vetustos que avanza hacia el fondo, confundiéndose con otras callejuelas igualmente tortuosas y típicas. A la lateral derecha, fastuosa mansión de los de Alvarado: ancha puerta con escudo nobiliario; a su izquierda ventana de reja de apropiado estilo; sobre la puerta, balcón de la época, labrado como una arquilla para encerrar tesoros de amor. Las celosías y la ventana, practicables; por esta última debe trepar al balcón un personaje. Al foro, izquierda, sobre una esquina, alumbrado por una lámpara de aceite, un Cristo en su hornacina, testigo de caballerescos desafíos y nocturnas aventuras. Perspectiva de ciudad española: campanarios, minaretes, miradores, etc. Es noche de luna. Un rayo de luz cruza la escena.

Presenciamos dos ámbitos contruidos de manera peculiar: en el lado izquierdo se encuentra “un Cristo en su hornacina” (símbolo del fervor religioso que testificaría variadas situaciones humanas) en la “Calle antigua”, lo que denota el espacio criollo; y, por otro lado, en el lateral derecho se detalla “la mansión” que muestra el nivel aristócrata de raigambre española. Esta disposición de los espacios permite que desde la izquierda don Ramiro, el criollo, ingrese con los trovadores y suba al balcón ante el consentimiento de doña Isabel. Por tanto, se distingue el espacio de lo “nacional” donde el criollo ingresa y conquista el territorio español.

Establecido los dos ambientes, notamos una predilección por las calificaciones poéticas en comparación con las referencias físicas del decorado, pues emplea los adjetivos con la finalidad de remarcar los detalles. En el espacio criollo, se establece un ámbito deteriorado: la “Calle”, los “portales”, los “balcones” y las “callejuelas” (fíjese el sufijo despectivo) se les identifica como “antigua”, “solariegos”, “vetustos” y “tortuosas y típicas”, respectivamente, para el esplendor de una ciudad envejecida.

Por el contrario, el espacio de lo español se caracteriza por una arquitectura con indicaciones esplendorosas y relucientes. La “ancha puerta”, el “escudo nobiliario”, la “reja de apropiado estilo”, incluso el balcón labrado “para encerrar tesoros de amor” o “el balcón florido”, establecen rasgos adornados con una tonalidad lírica para referirse a la “fastuosa” residencia de los de Alvarado.

Reforzamos la marca del exceso de detalle con la descripción del último cuadro. Este posee una semejanza con el primero por los calificativos, pero sobresale por la extensa proporción de los pormenores del escenario:

CUARTO CUADRO

Sala suntuosísima de la familia de Alvarado. Sillones y sofás tapizados con lujo y armazón de negra madera labrada. Los respaldares requieren forma de medallones Luis XV, y hay en ellos esculpidas cornucopias y leones hispanos. En un ángulo, esquinado, un clavicordio; butaquín mullido ante él con cojín a los pies. Consolas y tapices. En las paredes retratos, adornos y atributos propios de los de Alvarado. Al foro perspectiva del balcón visto desde la escena. Es noche de tertulia.

El adjetivo con sufijo superlativo de “suntuosísima” respecto a la sala, los muebles “tapizados con lujo”, con un armazón de “negra madera labrada”, los respaldares con “forma de medallones Luis XV” con “esculpidas” cornucopias y leones “hispanos”, junto a “retratos, adornos y atributos”, sin duda, forjan un diseño

deslumbrante de la herencia peninsular y establece una fascinación por lo colorido y lo esplendoroso del espacio aristocrático.

Los dos cuadros analizados emplean una descripción narrativa, similar a las posturas de los dramas románticos y realistas del siglo XIX y principios del XX; sin embargo, lo innovador son los detalles del escenario, el minucioso diseño del espacio, lo cual refleja la predilección de Mariátegui por el estilo modernista.

b. La profundidad de la perspectiva

Los distintos escenarios decorados se generan a través de una imagen tridimensional. Desde una lectura del “espacio patente”, encontramos este modelo en los cuatro cuadros con el propósito de dar profundidad a la percepción.

En el primer cuadro se menciona *“Calle antigua [...] que avanza hacia el fondo, confundiéndose con otras callejuelas [...] Perspectiva de ciudad española: campanarios, minaretes, miradores, etc”*. Con estas referencias, los dos espacios establecidos, lo criollo y lo español, se encuentran separados por un pasaje que, a modo de proyección, va hacia otras calles. Al mencionar que no existe una referencia exacta de ingreso o salida de los personajes por el foro del medio, sino por los laterales, implanta una visión tridimensional de profundidad que nos permite ver en la lejanía la “Perspectiva de ciudad española”, conformada por los portales, los balcones, los “campanarios, minaretes, miradores” del cuadro colonial.

La idea de la “perspectiva” se mantiene en el segundo cuadro: *“Una avenida bordeada de árboles que se pierde en la perspectiva del telón de foro”*. Dicho escenario está determinado por la arboleda en donde se enfrentan a duelo don Ramiro y don Fernando. Respecto a la “alameda / dormida y silenciosa”, nos inserta en una ciudad limeña en medio de frondosas plantaciones, lo cual se relaciona con la imagen limeña en las postrimerías del siglo XVIII. En este cuadro, se señala constantemente el uso del foro. Las indicaciones que deben desaparecer los “galanes y tapadas” o aparecer Mercedes “*en una calesa*” y ocultarse en “*un bastidor*” a la derecha “*cubierto por el follaje*”, refuerza la idea de un espacio frondoso y extenso en profundidad.

En el caso del cuadro tercero, solo se especifica el “*Telón corto*” conforme a una breve representación de dos escenas donde en “*una calle de la época*” colonial se encuentran don Fernando, don Braulio y las Tapadas. Asimismo, en el cuadro cuarto,

encontramos el uso de la “perspectiva” en la imagen de un balcón por donde supondrá el espectador que ha ingresado don Ramiro. Se señala lo siguiente: “*Al foro perspectiva del balcón visto desde la escena*”.

En todos los cuadros, con excepción del tercero, evidenciamos el empleo de la perspectiva, una propuesta tridimensional que pretende captar la atención del espectador por la semejanza con el ámbito real. Los detalles de una profundidad en perspectiva se confrontan con una la visión horizontal, plana del teatro tradicional, por lo que es un punto importante de subrayar para comprender la tendencia innovadora de Mariátegui.

c. La predilección por la luna

La afición modernista de Mariátegui también se evidencia en la presencia de la luna en las cuatro noches establecidas por los cuatro cuadros. La luna, símbolo venerado por los poetas, adquiere en el modernismo mayor realce. En el primer cuadro, desde el enfoque del “espacio patente”, la “*noche de luna*” se apodera del escenario, pues se detalla la presencia de “*Un rayo de luz*” que “*cruza la escena*”. Las referencias técnicas para el decorado evidencian el empleo de la luminosidad en el ámbito de representación, lo cual genera un sentido simbólico relacionado a la nostalgia de una Lima colonial.

Dentro de las referencias respectivas a la luna, en el cuadro segundo se observa el uso de la metáfora para adjudicarle comportamientos humanos. La personificación puede visualizarse en la siguiente indicación: “*El claro de luna pone su caricia de plata en las coplas rumorosas. Hay un ambiente de calma, de misterio y de voluptuosidad*”. Esta referencia del ambiente nocturno, de clara impronta de Mariátegui, lo vuelve espacio mágico y poético mediante la descripción. No obstante, la presencia de la luna sirve para promover un entorno aparentemente indescifrable que suscitará cambios en el sentimiento de los personajes, mientras el espectador solo percibe el destello por encima de los árboles y los arbustos colocados en el escenario. Más adelante, se menciona en el tercer cuadro el sonido de las “*nueve campanadas de la iglesia vecina*” para asegurar que ha de representarse en el escenario de noche, al igual que en el cuadro cuarto al solo mencionar “*noche de tertulia*” junto a la siguiente indicación de don Braulio: “Las nueve han sonado, señor; se acerca la hora de la fiesta...”

Con un enfoque del “espacio latente”, observamos las referencias de los personajes sobre la presencia de la luna en el escenario. En la primera escena del primer

cuadro, don Ramiro deja establecido que en una “una noche serena / y clara de luna llena”, conoció a doña Isabel. Por tanto, el espectador se encuentra en una fecha conmemorativa.

Luego, en la tercera escena, se nos revela que en esta temporada de luna llena, de acuerdo a las normas románticas, se ejecutan las serenatas. Así le informe el tercer Trovador a don Fernando: “En las noches de luna damos al viento nuestra serenata sentimental”. También agregamos la expresión de doña Mercedes al referirse a las altas horas de Lima al encontrarse con don Fernando quien pretende sacarle algún dato de su presencia: “...es la noche de luna / que viste de misterio la arboleda / es la atracción de su quietud sonora,...”, lo cual responde el español con “...sois algo poeta / tenéis raros ideales soñadores / y sentimentalismos de coqueta”.

Una manifestación poética respecto a la luna lo encontramos en la primera escena del segundo cuadro. La acción verbal del coro reitera que la presencia luminosa produce un efecto placentero y sentimental en el comportamiento de los personajes:

CORO

Las noches de luna invitan
en la alameda, al placer
y encienden en nuestros labios
una extraña y febril sed.

La luna se presenta como ejecutor del misterio, agente principal del enigmático espacio y quietud sentimental que determina el comportamiento a los personajes. La presencia de la luna, símbolo radiante de belleza que contrasta con la oscuridad, emerge como un personaje en la escena; sin embargo, la pieza teatral no expone un mundo esotérico ni fantástico. Los límites teatrales de representación de la época, permiten elaborar cierta predisposición poética con los calificativos que nos permiten atribuir la presencia modernista en la composición.

3.1.3.3 Reconstrucción del pasado colonial

Evaluemos la reconstrucción del pasado colonial en *Las tapadas* a partir de dos aspectos ya delimitados: la estructura temporal de la historia, en el cual se enmarca el contexto sociocultural, y la linealidad del tiempo escénico, en donde visualizamos la progresión de las escenas. El establecimiento cronológico de las acciones de la pieza

teatral, conforme al contexto en que se enmarcan los personajes, se ajustan al ambiente colonial debido a ciertas referencias señaladas por los personajes. Por ejemplo, el trovador 3° manifiesta que la serenata se da en “noches de luna”; Braulio comenta que don Javier colocará a su hija a un convento para “acabar con su inquietud amorosa”; y don Fernando resalta el encanto de doña Mercedes a pesar de usar la saya y manto. Además, la presencia de las serenatas, la corte de honor en el duelo de espadas entre los rivales, los consecutivos galanteos, la fiesta de los de Alvarado al sonar las “*nueve campanadas*” (“entre la cháchara y el jaleo”) y el desfile de personajes engloban un cuadro de algarabía colonial, aunque sin la determinación de un lapso de tiempo en el periodo determinado.

Por otro lado, la “duración” de las acciones determina una continuidad temporal de la fábula. Si seguimos las indicaciones establecidas por las escenografías, las diversas secuencias ocurren en tres noches porque el tercer y el cuarto cuadro conforman una noche, aunque con distintos escenarios (el primero, en “*una calle de la época*” y, el segundo, en la “*Sala suntuosísima de la familia de Alvarado*”). Asimismo, entre el segundo y el cuarto cuadro, necesariamente ha tenido que pasar un periodo de tiempo para que don Ramiro, luego de haber caído herido en el duelo ante don Fernando, vuelva a aparecer con “*un motivo de serenata*”. Esto demuestra que la obra se encuentra dentro de la semana de luna llena.

De acuerdo a estos detalles, los autores de *Las tapadas* ofrecen un acto en un orden lineal dramático que culmina con la resignación de don Fernando al contemplar el amor de don Ramiro y doña Isabel, en una época donde el ambiente limeño, regido a las órdenes de la Corona española, estaba próximo a los movimientos independentistas.

La inexistencia de referencias exactas de un momento histórico virreinal revela, sin duda, el énfasis por reconstruir un ideal de la etapa colonial. El empleo del espacio natural, la predilección por la urbe, las costumbres y el comportamiento de los personajes, constituyen diversos símbolos de un mundo imaginario del pasado que se encuentra alejada de la realidad social y los problemas de la época. Como veremos en el siguiente apartado, el triunfo amoroso del criollo y la hija del español ejemplifica el quiebre de la dominación peninsular.

El ámbito utópico criollo se construye a partir de la unificación de los personajes, pero sobre todo por las costumbres que mantiene la comunidad. La exaltación a un pasado que reconoce una urbe limeña colonial estereotipada se ve

reflejada en el “espacio imaginado” que expone los patrones convencionales y decimonónicos que intentan trasgredir los personajes tipos.

3.1.3.4 La disposición de los personajes¹¹⁶

Reconstruir el ambiente virreinal limeño constituye también emplear los personajes tipo atendiendo a las diferencias sociales de la época y a las vicisitudes de la subsociedad de la república de españoles. Con el fin de comprender la interacción de los personajes, en base a la condición económica que presentan, conformamos los siguientes cuatro subgrupos sociales: los españoles peninsulares, conformado por don Fernando, don Javier de Alvarado, su hija doña Isabel y don Jaime Alcántara, amigo de la familia; los criollos descendientes de españoles constituidos por don Ramiro y doña Mercedes “La loca”; la plebe urbana compuesta por los trovadores, las tapadas, los galanes, entre otros; y, por último, los esclavos Braulio y Celso¹¹⁷.

a. Los españoles peninsulares

Don Fernando es el personaje principal del grupo colonial hispano. La tendencia de dominio y la preponderancia de sus galanteos lo relacionan con la presencia del

¹¹⁶ De acuerdo con la periodización de la literatura en el proceso histórico peruano, García-Bedoya (2000) determina que el periodo de “Crisis del régimen colonial” se realiza entre los años de 1780-1825, lo que conlleva a una “creación de un estado peruano foralmente autónomo” (27). Durante el proceso de “Estabilización colonial”, consecuencia del encuentro de dos culturas, emerge una “sociedad escindida” conformada por dos subsociedades: la república de españoles y la república de indios, estableciendo la primera una posición de “superioridad jerárquica” respecto a la segunda. No obstante, al interior de la primera subsociedad, se engendró una inestabilidad producto de la mezcla racial (32). Enfocándonos en la subsociedad dominante, García-Bedoya menciona, en primer lugar, la presencia de una diferenciación esencial: “los españoles peninsulares (conocidos como chapetones)” y “los criollos, descendientes de españoles pero ya nacidos en América”, lo cual genera desigualdades sociales por el prestigio aristocrático, la situación económica y el prestigio social. En segundo término: un estrato inferior, la plebe urbana, constituido por mestizos acriollados y negros, zambos y mulatos libres; y, por último, un escalón más bajo constituido por los esclavos de origen africano (33). Como visualizaremos, *Las tapadas* se enfoca a partir de la interacción del sector hegemónico o, en palabras de García-Bedoya, en el “cuerpo político virreinal en cuya cúspide se encuentran peninsulares y criollos” (60).

¹¹⁷ La relación de los personajes en la obra también evidencia una predisposición determinante. Además de “El prólogo”, aparecen doña Isabel y doña Mercedes “La loca” pertenecientes a las mujeres; don Javier de Alvarado, don Fernando, don Ramiro y don Jaime Alcántara pertenecientes al grupo masculino; Braulio y Celso como los esclavos negros. Luego, existe una referencia a tres trovadores, tres tapadas, dos galanes, “*tapadas, caballeros, damas de calidad, trovadores duelistas, calesero*” y el coro general, los cuales establecen ocho personajes con nombre propio, nueve con calificativos y un número indeterminado de extras. En este último punto, la pieza contaría con una variada presencia de actores lo que significa el desborde del escenario y el requerimiento económico de la misma. La puesta en escena, tal cual lo plantean los autores refleja la necesidad de convertirlo en una obra magnánima de mucho presupuesto, debido a la cantidad de personajes y las distintas escenografías, imposible para la época.

imperio peninsular. Apodado “El Aventurero”, don Fernando siente el derecho de poseerlo todo y de manera exclusiva por haber sido un “audaz conquistador”. Rivaliza con el “imprudente criollo” don Ramiro (“Os exponéis bribón, a que os diga qué son los caballeros”) por pretender a la misma dama. En defensa del honor del padre de la damisela y para obtener la confianza del mismo, vence en duelo de armas a Ramiro, mas el triunfo no le permite concretar sus pretensiones amorosas, pues ella no lo ama. Por ello, tras caer derrotado en un juego de mesa, decide regresar a España.

Don Javier de Alvarado pertenece a la casta real española (“el balsón de un Alvarado / que ha sido de virreyes y oidores”, “amistad y nobleza [...] se respira en mi morada”). Dicha jerarquía lo obliga a salvaguardar a su hija Isabel, pues no hay un digno caballero que esté a la altura del linaje familiar. Don Javier considera una deshonra el ingreso de don Ramiro a su hogar, lo cual deja toda posibilidad de mantener el respeto y la confianza que le había otorgado en otrora. Así, el honor del apellido es mancillado por la injuria del criollo, términos como “el desacato [...] miserable”, la “ofensa imperdonable”, “un ultraje más vil”, la “osadía canalla” exponen la indignación del español (“Un Alvarado / no sabe perdonar, ni es indulgente, / si es fiel a su leyenda”) que vuelve a la serenidad cuando don Fernando acepta el desafío de Ramiro. Al final, acepta el triunfo del amor ante un don Fernando vencido en un juego de mesa. En este grupo yace don Jaime Alcántara, noble amigo de los de Alvarado, siempre ha sido el alma de la fiesta, pero en la reunión ofrecida por don Javier, decide no contar “historias”, “anécdotas”, pláticas divertidas, “charadas”, “epigrama” o “aventura de amor”. Solo lanza una adivinanza que al término de la obra viene a ser el amor que ha vencido. Lo interesante radica en la descripción personal, pues se trata de un personaje letrado que sabe distintos tipos de historias “de vejez y antiguallas”.

En esta relación mencionamos a doña Isabel, hija de Javier de Alvarado, considerada “un rayo de sol jugando en una rosa” cuya belleza “opaca la de todas”. Si bien se reconoce que “doña Isabel ha podido cautivar a don Ramiro”, ella “*entreabre discretamente la celosía del balcón*”, hace ingresar al criollo y constantemente deja esclarecido su amor incondicional: “¡Él es, que me quiere!”. Por ello, se siente irritable ante las pretensiones de don Fernando, lo cual la conlleva a despreciarlo: “No me atormentéis. Dejadme”. La postura de Isabel frente al sistema patriarcal es dócil, pues obedece las órdenes de su celoso padre, acepta las condiciones del duelo de armas y el

desafío del juego de mesa; sin embargo, en la última escena, Isabel suplica la benevolencia del progenitor para concretar el romance con Ramiro.

b. los criollos limeños descendientes de españoles

Respecto al grupo criollo de la colonia, don Ramiro de Mendoza constituye el modelo por excelencia del limeño. A pesar de que no se precisa su situación socioeconómica, las referencias de “caballero”, “trovero”, “galán” con “espada” y la acción de otorgar “*un bolsillo de oro*” a los trovadores en la noche de serenata y, sobre todo, el apellido de ascendencia hispana, se le puede considerar un criollo ligado a una fortuna heredada. El personaje de Ramiro está conducido por el sentimiento más que una actitud racional; es decir, expone el amor sincero e inquebrantable a Isabel (“Es tan sólo el amor el que me guía / y vibra en este pecho que es sincero”), pero al haber subido y bajado “*sigilosamente*” al balcón de la casa solariega del padre de la misma, consigue ser despreciado. Posteriormente, Ramiro cae herido por “El Aventurero” en el desafío de armas, pero auxiliado por doña Mercedes quien lo venera como un “ser querido”. Por último, en una reunión festiva en la casa de don Javier, el criollo se enfrenta a don Frenando en un juego donde gana el partido y recibe el beneplácito de los detractores. Curioso es de notar cómo el personaje criollo prevalece con las cualidades de caballero curiosamente negado en la época.

Desde este enfoque, la posición de don Ramiro se va estableciendo por encima de don Fernando como una imagen de identidad criolla que logra superar la presencia española. Así, de la unión de don Ramiro y doña Isabel emergerá un espíritu nacional que despoja la presencia del español en pos de una sociedad mestiza en donde la identidad criolla será el factor fundamental para el proceso de independización. Por tanto, la tensión de las dos fuerzas termina con una posibilidad de matrimonio por amor y no por conveniencia a diferencia de la época virreinal en donde las mujeres tenían que casarse con un varón escogido por su padre. Estamos hablando de una reivindicación de lo criollo sobre lo español.

También percibimos a doña Mercedes. De todas las tapadas en la obra teatral, este personaje femenino posee nombre propio y viste el atuendo colonial con la finalidad de producir misterio y atención al público. Lo peculiar en Mercedes lo conforma el rango de nobleza, pues al bajar de su calesa, los galanes y las tapadas la señalan “la más gentil limeña y más hermosa / cortesana con pompas de marquesa”; al

igual que la siguiente referencia de don Fernando: “tenéis raros ideales soñadores / y sentimentalismos de coqueta”. A diferencia de doña Isabel quien acepta las normas paternas, Mercedes se enfrenta a los constantes agravios de una sociedad que la condena por su pasado debido al comportamiento desenfrenado en el plano sexual (de allí el seudónimo “La loca”): la consideran una mujer “caprichosa”, de “locos desvaríos”, cuya “ansia sensual”, “raros extravíos” y “antojos”. Mercedes también escucha los galanteos de don Fernando, pero lo ignora pues el inmenso y “secreto” amor hacia Ramiro le ha cambiado por completo la visión del amor.

c. La plebe urbana

Dentro del grupo de la plebe urbana, además de los “*galanes, caballeros, damas de calidad, duelistas, calesero*” que, a modo de extras incontables, refuerzan la época de la sociedad colonial limeña, sobresale el conjunto criollo conocido como los “Trovadores 1º, 2º y 3º”. Estos solo aparecen en el primer cuadro para anunciar el conflicto entre Ramiro y Fernando por el amor de Isabel.

Evidenciamos una actitud despectiva al burlarse y humillar a quien no posee un rango social (al esclavo Braulio le dicen de manera cómica “Gran caballero”, “vuestro escudo está grabado en un papel ahumado de cocina” y “Callad presto o un bozal os pondremos por remedio”). No obstante, al encontrarse con sujetos de mayor solvencia, demuestran respeto y simpatía (elogian a Ramiro por la entrega de un “*bolsillo de oro*” y, luego, ensalzan al rival don Fernando porque les ofrece más dinero).

Si bien vemos un comportamiento interesado por el brillar del oro, los que tienden “escalas de voces” y pulsan “fibras al corazón”, denominándose “instrumentos de amor de damas y galanes”, la presencia de estos trovadores nocturnos acentúa el ambiente colonial, ya que conforma una imagen de la poesía popular. Los cánticos que emiten son una viva expresión vigorosa de lo tradicional.

Por otro lado, aparecen “*las tapadas*”, mujeres vestidas de sayo (falda larga) cubiertas con un manto y mostrando solo un ojo. Las damiselas conforman un conjunto representativo de la etapa colonial. En una primera instancia, aparecen acompañadas de los galanes; en otra, ingresan solas y son engalanadas con los piropos de don Fernando, dos lo señalan de galante y poeta, mientras que una tercera lo denomina viejo. Además, se las retratan con distintos movimientos (“*recatándose*”, “*temerosa*”, “*coquetonamente*”) y con trajes diferentes.

Si bien la mujer tapada es vista como la imagen de la Lima colonial e incluso se permuta con la ciudad (recordemos que la “hetaira, barragana” doña Mercedes ingresa en el huerto cerrado) no resulta ser la protagonista: el derroche de gracia y belleza no son suficientes para que los caballeros se interesen por ella, mas bien, en la realización de la obra, se busca el amor de Isabel, la dama que muestra el estereotipo más tradicional de toda amada: pureza, recato, honra, sencillez y disciplina. En tal virtud, podríamos mencionar que la imagen que ostentan las tapadas queda relegada porque no establece una referencia exacta para la fundación de una identidad nacional.

d. Los esclavos

El estrato inferior, en esta ocasión, se encuentra conformado por los esclavos Braulio y Celso. El primero, provisto “*con un candil en la mano*”, vela por las noches la integridad de la familia de Alvarado, sobre todo el reposo de Isabel. Si bien recibe agravios de los “trovadores nocturnos”, también los insulta denominándolos “¡Majaderos!”, “¡Chusma!”, “¡Ralea, gentuza, mala casta!” y se ampara bajo el poder del amo. A pesar de defenderse, Braulio mantiene su situación de obediencia, pues si no sigue las órdenes de don Fernando, quien desea que don Javier se entere la osadía de Ramiro, y si le dice una mala noticia a su amo, recibiría algún agravio (“es un tronco y si se despierta... ¡me destronca!”).

Celso, el otro “esclavo negro”, aparece acompañando a Braulio antes del duelo. La discrepancia yace en que por ser esclavo de don Fernando, Celso apoya al hispano por conveniencia (“¡Tiene él un brazo derecho / y una puntería!”), “Si muere, yo ¿dónde iría?”); mientras que Braulio respalda sin condición a Ramiro (“el criollo es muy guapo” “y hoy al chapetón lo pincha”), aunque luego ofrecerá su lealtad al español, quizás en caso de que su amo lo expulse (“Vuesa merced es por su gallardía y su ingenio dueño del amor del mundo”).

Ambos esclavos se sorprenden, con temor ante el trágico final, de que en diversos encuentros los rivales “blancos” se disputan por una mujer que termina cediendo al vencedor. Pese a que Braulio desprestigia el ingreso sin permiso de Ramiro, en el momento del duelo lo apoya; posteriormente, ofrece total lealtad al vencedor don Fernando. Por tanto, la condición de esclavo no lo limita a la sumisión total, sino a Braulio quien no está limitado a ciertas libertades: aconseja a don Fernando a renunciar la pretensión amorosa.

Por un lado encontramos a Celso, quien apuesta por el español, por el otro lado, Braulio, quien se presenta como un esclavo acriollado al también hablar y tener costumbres similares. En la relación de personajes aparecen Braulio y Celsio señalados como esclavos negros. El primero indica que es propiedad del amo don Alvarado. Sin embargo, realizan actos que son permisibles con derechos limitados por estar sometido. Tiene miedo de que puedan pegarle si alguna infracción se ha cometido, pero pueden conversar con los demás, incluso se siente defendido por su amo, pero es insultado, despreciado, rechazado y denigrado por los demás criollos. Estos esclavos forman parte del espacio ciudadano porque dan a conocer ciertas anécdotas y situaciones, burlándose de ellas. Celso demuestra su fastidio ante la presencia de don Fernando, lo llama “chapelón” para despreciarlo e indicar que es un recién llegado, desconocedor de Lima y que solo busca enriquecerse y tener todo a su voluntad .

El sector social presentado en ningún momento hace mención al elemento social andino ni a sus tradiciones ni costumbres, lo cual genera un alejamiento a la cultura nativa. La presencia del indígena no aparece, lo excluye del espacio virreinal dejando entrevisto una representación social y geográfica de lo nacional. De esta manera se admite la ausencia del indígena para conformar un imaginario colonial a partir de personajes peninsulares y criollos.

Las tapadas, por tanto, nos muestra una sociedad desde el enfoque de la clase social criolla de la clase alta, pues puede evidenciarse un elevado gasto en los adornos y el comportamiento refinado. Para evidenciar una comunidad ideal de la colonia, los autores utilizan una familia importante, un español retirado y un criollo también con poder adquisitivo. La creación de los personajes tipos crea una obra que forja una identidad criolla que se formará posteriormente una nación. El criollismo, entonces, genera una imagen ciudadana hegemónica donde converge la armonía en conjunto con lo más popular, integrándola como una imagen propia. De allí que todos solo se concentren en la tradición popular, las fiestas, y el duelo amoroso, pues Lima solo se centra en los pormenores de las costumbres.

3.1.3.5 La labor del poeta modernista en la variedad del ritmo

La presencia de una variedad del ritmo en los diálogos aduce a establecer la espléndida intervención poética de Mariátegui. Anunciado por “El Prólogo”, los

“aromas de romance, ritmos de madrigal¹¹⁸” se encuentran en las expresiones de los personajes. Cabe señalar que la presencia rítmica de los versos se integra perfectamente con la música del “maestro” Reynaldo La Rosa.

Al respecto, no hemos podido revisar la partitura musical que acompaña a *Las tapadas*, pero las indicaciones sobre la presencia de “la orquesta” constituye una novedad teatral, pues los cambios continuos de compás acompaña el despliegue de la trama. Cada *tempo* armoniza con los momentos de tensión y permite, además, cimentar el ambiente limeño.

En el proemio, los autores informan el empleo de “un clavicordio en que duermen las notas cadenciosas del minué”. En efecto, en la primera escena del segundo cuadro, la orquesta ejecuta una “*melopea*” mientras recitan unos versos los galanes y las tapadas; además, en varias ocasiones se indica una “MÚSICA” que ha de acompañar un baile y al “Coro”. De esta manera, a medida que transcurre la trama ha de variar desde un canto monótono, con un instrumento musical de cuerdas y teclado, hacia una composición musical de compás ternaria y cantada en el baile.

La obra pretende emocionar, estremecer al espectador mediante un clima apropiado de una representación criolla con los cambios de escenografía, la iluminación y el empleo musical. Los cantos del “Coro general” compuestos por personajes arquetípicos de la época como los “*Caballeros*”, registran giros melódicos cuyos grupos irregulares se relacionan al cántico popular. La presencia de los versos Mariátegui será vital para conseguir la esencia melódica de los versos con la finalidad de dar color local limeño.

Las tapadas presenta diversos grupos de intensidad así como una irregularidad silábica de los versos. Los distintos tipos de versos ocasionan un efecto constante en la realización de la pieza teatral, lo cual conlleva a una organización rítmica variable. Cabe indicar que en la mayoría de los diálogos, en la composición de los versos no interfiere textos en prosa. De esta manera, registramos la aparición de los diversos tipos de versos existentes en la obra teatral como los heptasílabos, octosílabos y endecasílabos. Visualicemos sucintamente la distribución de los grupos rítmico-semántico y la secuencia temporal rítmica de algunos fragmentos.

¹¹⁸ Según Quilis (1989), el madrigal es un poema estrófico sin forma fija con heptasílabos y endecasílabos, y cuyo tema debe ser amoroso o idílico; por otro lado, indica que el romance conforma una serie ilimitada de octosílabos en donde los pares poseen rima asonante o parcial (145).

CUADRO I

[Escena I] CORO	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
Bajo del balcón florido	óo/óo/óo	1 - - 5 - 7 -
aguarda tu caballero	óo/oooó	- 2 - - 7 -
viene a ofrecerte rendido	óo/óo/óo	1 - - 4 - 7 -
su corazón de trovero.	oooó/oooó	- - - 4 - 7 -
RAMIRO		
Fue en una noche serena	ó/óo/óo/óo	1/2 - 4 - 7 -
y clara de luna llena	óo/óo/óo	- 2 - - 5 - 7 -
aquella en que os conocí.	óo/oooó	- 2 - - 7 -
Mostraos, señora, a mis ojos		
y perdonad mis antojos	óo/óo/óo	- - - 4 - 7 -
que os amé desde que os vi.	oooó/oooó	- - 3 - - 7 -
	ooó/oooó	- - 3 - - 7 -
CORO		
Con una mano en la espada	óo/óo/óo	- 2 - 4 - 7 -
y la otra en el corazón	óo/oooó	- 2 - - 7 -
tu galán, señora amada,	ooó/óo/óo	- - 3 - 5 - 7 -
espera bajo el balcón.	óo/óo/óo	- 2 - 4 - 7 -

Las cuatro estrofas analizadas forman parte de la primera escena donde don Ramiro junto a los “Trovadores” y el “coro de hombres”, en consonancia con una melodía, realizan una serenata en el balcón de doña Isabel. Apreciamos el impulso métrico de versos octosilábicos sin la alteración de otra medida; así, existe una rima consonántica pareada en el primer y cuarto cuarteto que envuelve a dos tercetos independientes cuya rima posee la siguiente composición: *AAB-CCB*. Los tiempos marcados no presentan mayor irregularidad a excepción del quinto verso; sin embargo, evidenciamos una predisposición general de golpes acentuales en la séptima sílaba.

El mayor grupo rítmico-semántico del “coro” es “óo”, lo cual contribuye a describir la imagen de don Ramiro, un caballero cuya valentía y galanteo “aguarda” “rendido” a la “espera” de su “señora” amada. En cuanto a los dos tercetos, el primer verso contiene un choque de dos tiempos marcados (ó/óo: “Fue en/una”) con el propósito de resaltar la petición del criollo: solicita a doña Isabel que aparezca por su balcón, pues ha transcurrido un tiempo considerable de la noche en que la conoció.

[Escena V] ¹¹⁹	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
DOÑA MERCEDES No desmentís vuestra galantería	ó/ooó/oooooóo	1 - - 4 - - - - - 10 -
DON FERNANDO ¡Quién podrá desmentirme ante el portento de luz y de belleza y picardía que sois, señora, y que a admirar me siento.	ó/ó/ooó/ooóo oó/oooóo/ooóo oó/oóo/ooó/oóo	1 - 3 - - 6 - - - 10 - - 2 - - - 6 - - - 10 - - 2 - 4 - - - 8 - 10 -
[...]		
DOÑA MERCEDES (<i>sonriendo</i>) ¡Dejad de imaginaros aventuras y cantad una endecha a vuestro dueño (<i>señalando al balcón</i>) Y no déis en decirme más locuras que es ocioso, señor, el vuestro empeño!	oó/oooóo/ooóo ooó/óo/óo/ooóo oó/ó/ooóo/ó/oóo ó/oóo/oó/oooóo	- 2 - - - 6 - - - 10 - - - 3/4 - 6 - 8 - 10 - - 2/3 - - 6 - 8 - 10 - 1 - 3 - - 6 - - - 10 -
DON FERNANDO (<i>viéndola partir</i>) Siempre seréis doña Mercedes loca y tendréis cada día otros amores y brindaréis la miel de vuestra boca hasta que os la acibaren los dolores.	óo/ó/oooóo/óo ooó/óo/ó/óo/oóo oooó/oó/oooóo oooooóo/ooóo	1 - - 4 - - - 8 - 10 - - - 3/4 - 6/7 - - 10 - - - - 4 - - - 8 - 10 - - - - - - 6 - - - 10 -

El encuentro de Mercedes y Fernando empieza con un matiz de picardía, pero termina con ánimos de desaire. Los versos manifiestan el metro endecasílabo y los golpes acentuales irregulares con un impulso constante en la décima sílaba. La rima en cada cuarteto es consonante y evidencia una secuencia acústica alternada.

Constituye el diálogo el primer cuarteto en el cual se visualiza un grupo rítmico semántico extenso “oooooóo) en el primer verso, el cual se inicia con un impulso métrico de poca frecuencia “ó”. Esto consigue la confrontación de don Mercedes ante el halago de don Fernando, quien interviene con el mismo grupo “ó” seguido de variadas estructuras que le permite exponer deliberadamente su predilección. Solo el tercer verso produce una sensación rítmica al constituirse por tiempos marcados en las sílabas dos, seis y diez, pues contiene una enumerada descripción de doña Mercedes: “de luz y de belleza y picardía”.

En el tercer cuarteto los versos segundo y tercero producen una tensión y confrontación, es decir, provocan momentos de expectativa frustrada en el impulso métrico, mientras que en el primer y cuarto verso están provistos de una firmeza y advertencia. Relacionando la expresión de Mercedes con las acotaciones, presenciamos

¹¹⁹ En la edición realizada por Alberto Tauro, los versos están fragmentados debido a que el margen de la hoja no permite colocarlos de manera extensa. Esto ocasiona que en casi todas las escenas se quiebre la lectura lírica y ofrezca versos de arte menor en vez de arte mayor que solo ocurren al situarlos en un mismo reglón, como el caso de los endecasílabos. Corrigiremos este error de impresión valiéndonos en el empleo determinante de la rima y los constantes grupos rítmicos.

una agitación rítmica en “cantad una endecha” e “Y no déis”, para exhortar a don Fernando que en vez de pensar absurdas situaciones y decir “locuras” debería suplicar el amor a la dama del balcón.

La respuesta de don Fernando no se hace esperar. En el cuarto cuarteto se evidencia la irritabilidad del español, sobre todo en el segundo verso en donde encontramos dos grupos rítmico semántico en confrontación. Esta tensión entre los tiempos marcados constituye una alteración a nivel del significado: al verse despreciado, condena a Mercedes a seguir probando “otros amores” sin alcanzar la dicha.

CUADRO II

[Escena IV]	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
CORO		
Somos los caballeros de la nobleza	óo/oooóo/oooóo	1 - - - 6 - - - 11 -
que guardamos celosos nuestro blasón	ooóo/oóo/oooó	- - 3 - - 6 - - - 11 -
y fiamos al orgullo de nuestra espada	oóo/ooóo/oooóo	- 2 - - 6 - - - 11 -
la defensa sagrada de nuestro honor.	ooóo/oóo/oooó	- - 3 - - 6 - - - 11 -

Al inicio de la cuarta escena, van apareciendo el criollo, el hispano, los esclavos y un “*Coro de caballeros*” que expresan la hidalguía antes de iniciarse el duelo de espadas. Los versos dodecasílabos constituyen un ritmo interno que también podríamos constituirlos por la formación de un heptasílabo y un pentasílabo. Esta estrofa posee una rima asonante de manera parcial (*abcb*).

La constante métrica del metro dodecasílabo se encuentra en los golpes de los tiempos establecidos en las sílabas seis y once. La tendencia métrica coincide en los versos pares, mientras que en los impares existe un cambio en los tiempos marcados. El grupo rítmico semántico óo aparece una sola vez, mientras los demás grupos rítmico semántico aparecen equitativamente.

El primer verso inicia con el único grupo rítmico semántico óo (“Somos”) lo cual genera un tiempo marcado en la primera sílaba y determina una dimensión semántica del poema: se identifican como seres distinguidos de noble estirpe. El segundo y el cuarto verso contienen los mismos grupos rítmico semánticos, produciendo una simetría en la percepción de la estrofa, lo cual se ve alterado por el tercer verso con un grupo rítmico semántico diferente. En tal sentido, los tiempos establecidos permite la variación de significado: atesoran y defienden con recelo el honor y resguardan el orgullo mediante el balanceo de la espada.

CUADRO II

[Escena IV]

	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
RAMIRO		
Fue el amor, fue el amor	ó/oó/ó/oó	1 – 3/4 – 6 –
de una hermosa mujer	óo/óo/oó	1 – 3 – – 6 –
que me armó vengador	ooó/ooó	– – 3 – – 6 –
y me vence a sus pies.	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –
 DON FERNANDO		
Fue el amor de esa flor	ó/oó/óo/ó	1 – 3/4 – 6 –
el que me hizo vencer.	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –
Ha triunfado el amor	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –
y ha vencido otra vez.	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –
 DOÑA MERCEDES		
De su rostro el dolor	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –
con amor borraré	ooó/ooó	– – 3 – – 6 –
¡pobre amor redentor,	óo/ó/ooó	1 – 3 – – 6 –
pobre amor de mujer!	óo/ó/ooó	1 – 3 – – 6 –
 CORO		
Fue el amor, fue el amor	ó/oó/ó/oó	1 – 3/4 – 6 –
de una hermosa mujer	óo/óo/oó	1 – 3 – – 6 –
que le armó vengador	ooó/ooó	– – 3 – – 6 –
y le vence después.	ooóo/oó	– – 3 – – 6 –

Frente a la corte de honor, don Fernando vence a Ramiro, hiriéndolo en el pecho, mientras doña Mercedes sale del bastidor cubierto por el follaje para auxiliarlo. El desafío termina con el triunfo del hispano sobre el criollo y con una recitación de cuatro cuartetos heptasílabos. La rima es asonante encadenada (*abab*).

La constante métrica de los versos heptasílabos se encuentra en los golpes temporales en las sílabas tres y seis. Este impulso métrico está relacionado con una tendencia métrica cuyo tiempo rítmico golpea en las sílabas una y cuatro, lo cual determina “momentos de expectativa frustrada” que dinamiza la secuencia rítmica y el nivel significativo. Los cuartetos presentan versos parecidos, a veces cambiando un término y, otras veces, manteniendo el inicio del primer verso. Solo la tercera cuarteta intenta desligarse de la repetición constante. Por tanto, en este fragmento liderado por el acompañamiento del “*Concertante*” propone la incursión de una recitación cantada.

Dentro de los grupos rítmico semánticos, el grupo dominante oó conforma el impulso rítmico de los versos; los demás grupos aparecen frecuentemente en todos los versos, pero en menor medida. El primer cuarteto inicia con una violenta referencia de la presencia del “amor” como causante de los acontecimientos, pues se marca una confrontación de dos tiempos marcados “oó/ó”. Esta secuencia, que vuelve a repetirse en el último cuarteto pero desde una voz en tercera persona, se confronta con un

impulso métrico simétrico del tercer verso que expone la consecuencia: ante el “amor” de una “mujer” se “armó vengador” y “cae vencido”.

El segundo cuarteto inicia también con una referencia directa del “amor” de “esa flor”. Vuelve a repetir el choque de dos tiempos marcados, pero los demás versos mantiene una constante estructural de dos grupos ooóo/oó. En otros términos, la tensión generada por los primeros tiempos marcados se apacigua con el propósito de construir un impulso métrico de la estrofa y genera una estructura previsible. Así, don Fernando resalta nuevamente el triunfo que a través del tiempo se ha ido repitiendo.

Los versos recitados por doña Mercedes contienen el grupo rítmico semántico señalados anteriormente. El primer verso conforme a los tres últimos versos del segundo cuarteto; y el segundo verso, al tercer verso del primer cuarteto. Los dos últimos versos curiosamente también evidencian una simetría con la estructura “óo/ó/ooó” lo cual produce un ritmo armónico en relación con los versos anteriores. A nivel significativo, señala el intento de desterrar el dolor con amor y para enfatizar dicha intención hace referencia al amor “redentor” “de mujer”.

3.2 La herencia realista-naturalista y el rastro simbolista en *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar

En este apartado abordaremos la obra *Desolación* (1917) con la finalidad de revalorar la disposición versátil en el campo teatral de Enrique López Albújar (1872-1966). Revisaremos la posición de la crítica respecto a su labor literaria, con énfasis en los primeros años de su creación artística; determinaremos el proceder estilístico del texto a partir de sus manifestaciones; y, por último, analizaremos la pieza en mención desde el enfoque semiológico del teatro y el ritmo en la prosa.

3.2.1 La recepción crítica sobre la labor literaria de López Albújar

El 11 de enero de 1917, en *La Prensa*, Abraham Valdelomar (2001) publicó una lectura valorativa del “bello y original ensayo” *Desolación*. Valdelomar examina que sobre el tema local, en un tiempo no lejano y en una ciudad tropical azotada por la peste, “el espíritu fino y fuerte” del escritor ha colocado el “vago misterio”, la “tragedia lacerante” y la “honda tristeza”, elementos similares a los del teatro de Maeterlinck (204). Para Valdelomar, la obra, de “rara belleza emocionante”, no llega a ser vulgar por

la “sencillez armoniosa”; y, pese a las referencias simbolistas, la clasifica de “esencialmente criolla” debido a la cercanía con el “cuadro de costumbres” enfocado en la vida de provincia (204). Esta interpretación refleja los parámetros críticos de la época, pero sobre todo evidencia la inserción de nuevos modelos dramáticos en la tradición teatral. Lamentablemente, la crítica no profundizó la incursión de Enríquez López Albújar en el teatro.

En el prólogo a *Cuentos andinos* (1920), Ezequiel S. Ayllón advirtió que la originalidad del artista yace en el encuentro cercano con la comunidad y el registro del espacio provincial, ayudado por un conocedor del lugar. Esta información comprueba el empleo de la tendencia realista de López Albújar. La predilección por apuntar lo observado de manera directa, a modo de testigo, será la base para la escritura.

Esta idea ligeramente lo preserva Mariátegui (1928) al sostener la contextura documental del pueblo indígena en los relatos de López Albújar. Observa de manera oportuna que los diversos textos reflejan fielmente las “emociones sustantivas de la vida de la sierra”, los “escorzos del alma del indio” y el funcionamiento de las poblaciones desvinculadas de la justicia y la ley republicana (362).

Alberto Escobar (1960) distingue que las primeras incursiones literarias de López Albújar pertenecen a la primera etapa modernista, pero la publicación de los *Cuentos andinos* lo convierte en el precursor de la generación posterior. Afirma el crítico como características del cuentista el cuidado formal, la preocupación estilística del argumento, la descripción y el fondo documental, reparando en la poca “fluidez de la prosa”, la recurrencia de “períodos monótonos” y “la afición imperante por lo pintoresco” (XXVIII).

En *Memorias* (1963) de López Albújar, Ciro Alegría medita respecto a la “toma de conciencia nacional”, reveladora resonancia indigenista en los *Cuentos andinos*. El novelista encuentra una “tónica social”, de índole lógico, cercana a la exploración y la experiencia personal sobre la vida peruana, lo que desliga a López Albújar de la ortodoxa tendencia proletaria; en otros términos, nos induce a “una vigorosa expresión del pueblo [...] con todo su drama vital” (8).

Desde su propio enfoque, Luis Alberto Sánchez (1965) apunta que la destreza narrativa de López radica en la habilidad de observar a modo de un juez de gabinete. Esta mirada descriptiva y con un “estilo directo” le permite notificar “casos humanos” de manera verídica. Según Sánchez, este mecanismo permite percibir un plano más

“sociológico” que “literario” en los cuentos (IV. 1216-1217). Sánchez solo recurre a las referencias de la realidad, por lo que no presume un análisis literario o un juicio literario que evidencie el manejo de las situaciones y las consideraciones del estilo de López Albújar.

Mario Castro (1964), por su parte, considera que desde una visión cronológica López Albújar pertenece al primer grupo modernista por haber defendido a dicho círculo literario; contradictoriamente, aparece solitario entre los escritores arielistas y modernistas, distancia que lo aleja del brillo del modernismo hacia una renovación de la tendencia realista. La sensibilidad modernista, entonces, se evidencia en sus primeras manifestaciones literarias (160) y de manera desusada en los *Cuentos andinos* en un momento donde el modernismo aparentemente había desaparecido.

Núñez (1965) visualiza un tránsito estilístico en la narrativa de Albújar. Propone que existe en la ambientación directa de los primeros cuentos rasgos de la faceta modernista “en su modalidad finisecular y costumbrista”, vestigios sugestivos, exaltantes y apasionantes como trayecto previo al regionalismo (73). Núñez percibe un brusco y desconcertante léxico, y falta de refinamiento estético en la expresión posterior acorde a una referencia concisa de la realidad y la existencia del ser humano (80).

La lectura de Antonio Maurial (1966) nos permite deducir la conciencia lúcida de López Albújar en el quehacer literario, con un estilo claro y directo, y la interpretación del indio desprovisto de “exóticos atuendos”. Maurial anota las siguientes características más resaltantes del arte en *Cuentos andinos*: “La fuerza telúrica, el granítico perfil psicosomático de los personajes, la sencilla pero vigorosa forma del estilo, la bella y atrevida plasticidad de las imágenes, la fina sonda psicológica en el alma popular, así como la capacidad de describir un horizonte múltiple en el golpe de una sola pincelada” (21). Una vez más, menciona que las primeras obras están bajo el dominio modernista, pero que posteriormente renovará la vigorosidad del realismo.

Jorge Basadre (1968) coloca a López Albújar como el fundador del cuento indígena, pues los demás escritores siguieron el legado basado en la madurez realista del relato, el juicio y discernimiento del contenido y la presencia de una conciencia nacional (203). Tamayo Vargas (1970) agrega que en *Cuentos andinos* podemos identificar la preocupación por el destino del hombre, el temperamento social con un sentimiento trágico, de horror, conmiseración y espanto de la escena, y, sobre todo, la medida del “lenguaje directo y seco” (943).

Para Edmundo Bendezú (1992), en *Matalaché* se puede percibir la disciplina estilística modernista de los primeros años del siglo XX lo cual consigue el traslado “hacia una literatura realista consciente de los problemas sociales y con una técnica regionalista” (173). El estudioso afirma que la novela parte de una técnica característica de la novela modernista: la “reconstrucción de una etapa histórica no vivida”; los conflictos presentados poseen carácter verosímil y coherente con la calidad artística modernista evidente en “el subjetivismo, la introspección y la fantasía del narrador” (174-176). Las imágenes ficticias logran suplantar el momento histórico con la ilusión de la realidad, siendo el principal recurso estilístico “el manejo del lenguaje” de índole “impresionista”, se trata de “la interpretación poética del narrador” (181). Además, encuentra el tratamiento del amor a distancia, la ilusión sin el contacto físico e interiorizado, el deseo insatisfecho, la aventura interna de lo consciente y subconsciente, la capacidad soñadora e ilusión, y la intención de satisfacer el deseo que incluso termina con la existencia misma (187). Según Bendezú estos aspectos conforman el pasaje exquisito de la prosa modernista de López Albújar.

Los escritos locales, provinciales e históricos de López Albújar conllevan a John Lewis (1994) a resaltar la invaluable fuente de conocimiento e información respecto a las causas del bandolerismo andino. Considera que los discursos se amparan en un estilo literario que permite describir el ambiente y percibir las acciones de la sociedad (139). De la misma manera, José Castro Urioste (1999) considera que los textos indigenistas de López Albújar revelan relaciones multiculturales del grupo andino dirigido a una visión de identidad nacional desde el ámbito urbano (154). Sin embargo, el intento de representar la nación a partir del grupo social andino, con un narrador en tercera persona y una perspectiva externa, refleja las ambivalencias, los rasgos discriminatorios, las diferencias culturales que expresan el fracaso de “una síntesis utópica” (163).

Escajadillo (1994) descubre en “el iniciador del indigenismo peruano” el intento de constituir lo nacional con personajes, paisajes y realidades mediante la presencia de los “valores estéticos” del modernismo como la connotación de fuga, del tiempo y el espacio, y la idealización irreal del indio (21)¹²¹. Señala así el grave error de la crítica por haber difundido la imagen de “casos que desfilan por el sillón del juez”,

¹²¹ Escajadillo (1994) plantea las siguientes tres etapas de la evolución del indigenismo en la prosa de ficción peruana: 1) la exaltación exotista conducido por Clorinda Matto de Turner, García Calderón, entre otros; 2) el “indigenismo ortodoxo”, de cercanía al tema indígena y al sentimiento de reivindicación social, liderado por la ruptura de la tradición romántico-idealista de López Albújar; y 3) el movimiento del neo-indigenista (33-34).

determinado por Sánchez, pues al examinar las situaciones violentas y las escenas de justicia comunal en los ambientes de la sierra andina, se encuentra una “base lógica” que quiebra con la idealización concebida por la ciudad. Además señala la habilidad de López Albújar en “presentar súbita y sintéticamente personajes, acontecimientos, paisajes o atmósferas” (37). A esta destreza narrativa, Escajadillo (2010) le agrega “la técnica del impacto final” (recurso del relato corto) y “la capacidad de brindar notas del paisaje”, elementos que no han sido mencionados ni valorados por la crítica (487).

Una importante referencia crítica la constituye la breve mirada de Ricardo Silva-Santisteban (2002) respecto al estilo del drama *Desolación* de López Albújar. A diferencia del estilo gárrulo de la narrativa, la pieza dramática posee la característica de ser “directa y concentrada” y “de tipo colectivo” en el que la muerte, “que no se diferencia entre ricos y pobres” arrasa con el pueblo en una “estela de tragedia cósmica” (XVII). Asimismo, el distinguido crítico afirma la resonancia del teatro simbolista, como el misterio y la trascendencia de los diálogos concisos y suficientes, en la formalidad técnica del realismo.

Por otro lado, Luis Fernando Vidal (2007) desarrolla el tratamiento del indio y el problema indígena en los relatos de López Albújar. Establece el desligamiento con los estereotipos paternalistas, desdeñosos de la presencia del indio. Los sujetos representados no son tímidos ni sumisos, sino rudos, impulsados por el instinto en un espacio violento; es decir, la inventiva e imaginación referencia se vuelve testimonial y verídica a partir de la tradición realista. Resaltamos la siguiente referencia de Vidal: “esta visión del mundo andino se condice con la prosa enérgica, eminentemente narrativa, de un meditado y bien dosificado suspenso, con que se plasma” (5).

La mayoría de los críticos especulan el vínculo inicial entre López Albújar y el modernismo, pero no evidencian con certeza la separación y el alejamiento con el mencionado fenómeno literario, solo se concentran en la fase indigenista. Por tanto, la sugerencia de la crítica nos permite plantear la búsqueda de nuestro escritor por innovadoras formas de escritura a partir de ciertos elementos modernistas.

3.2.2 Aproximaciones al proceder estilístico del artista en *Memorias*

Los escritos de tendencia modernista de López Albújar no han sido todavía evaluados con seriedad. La escases de investigaciones se debe a que varias obras de

nuestro escritor aún siguen inéditas como los poemarios *Rojo y azul* (escrito desde 1891-1956), *Trompetería sonética* (1894?-1926), los cuentos compilados en *La Mujer Diógenes* (1897-1901), *Cuentos de Arena y Sol* (1901-1916) y otros textos teatrales como *Doña Caro en Piura* (1911) y *Demasiado Tarde* (1914) (*Memorias* 137).

No hemos encontrado un texto exclusivo que determine el manejo del estilo de las primeras manifestaciones literarias de López Albújar. En tal virtud, debemos aproximarnos a la labor literaria del escritor a partir de determinadas reflexiones y consideraciones valorativas sobre el proceder estilístico en diversos segmentos de sus *Memorias* (1963). Si bien el libro conforma una serie de textos relativos a la figura del narrador, podemos establecer la existencia de una deliberación consciente en el proceso de forjación creativa mediante determinados fragmentos de las siguientes secciones: “Pequeña biografía”, “Mi maestro de primaria” y “Una defensa a mi generación”.

a. La rigurosa calidad estilística

En “Pequeña biografía”, López Albújar sugiere que previa a la aparición de un producto artístico, este debe ser evaluado con severidad. La publicación de un libro constituye la confianza del espíritu del artista; es decir, no se debe proceder a difundir un libro si el artista no está convencido de la calidad del estilo.

Desde su propio enfoque intelectual, la impecabilidad del texto está determinada por el amor (sentimiento), la verdad (verosimilitud) y el entusiasmo (subjetivismo), elementos necesarios para colocar la obra en el círculo literario (14). Así, tras varios años de compleja corrección, decide publicar *Cuentos andinos*: “Yo escribí mi libro con amor, limé sus asperezas literarias hasta [que] mi intuición artística me lo permitió, y cuando ya lo vi fuerte y sano, capaz de soportar las dentalladas de cualquier crítico lo arrojé a la publicidad para que viviera por sí mismo” (14).

La capacidad de concebir y transmitir una obra artística presupone la elaboración de una escritura melodiosa, sin indicios de rigidez, en constante conflicto con el instinto artístico. Si bien estos dos elementos parecen disímiles, cabe indicar que tanto la racionalidad como lo emotivo son imprescindibles. La agradable sensación del discurso narrativo, sin obviar el componente de veracidad, constituye el resultado de diversas pruebas estilísticas con la finalidad de que el texto pueda valerse por su nivel artístico.

El riguroso cuidado por el arte de la escritura forma parte de la labor de todo escritor. Desde sus primeras lecciones en el campo de la redacción, cuenta López Albújar en “Mi maestro de primaria”: “la Gramática comenzó a enseñarme cuánto cuesta el querer escribir bien lo que bien se habla o se siente” (19). Esta sentencia nos permite conjeturar el compromiso del artista por conseguir una eficaz escritura que, en el momento de su elocución, debe producir un placentero bienestar.

Aunque no menciona el término “ritmo”, López Albújar considera esencial la armonía del quehacer literario. El artista debe conseguir “los dominios de la literatura”, incorporarse “a la orden de los templarios de las bellas artes” (31), con la finalidad de producir una satisfacción eufónica. Debemos precisar que el elemento “verdad” también se encuentra presente en la entrega de información. Por tanto, es posible plantear que la calidad del estilo se consigue en un proceso consciente y en el compromiso estilístico.

b. La presencia del “genio del intelecto”

Resulta interesante la reproducción de la réplica de López Albújar hacia Abraham Valdelomar pese al tiempo transcurrido. Nuestro autor sostiene que, en esta sección del libro, titulado “Una defensa a mi generación”, se evidencia su vocación y su aventura literaria, además de ciertos criterios que le permitió defender a su generación tras la apreciación desdeñosa del escritor iqueño¹²².

López Albújar se considera parte de la generación que inició en 1893. En defensa de esos escritores, apunta que su grupo literario fue “pujante, luchadora y viril”, revolucionario frente al despotismo militar, y “superior a las tentaciones del poder”, tocando la lira o la pluma de contundencia política y de pensamiento intelectual luego del desastre que dejó la conmoción de la guerra con Chile (116-117).

Durante la reconstrucción literaria, su generación consiguió establecer dos etapas gloriosas: la “lucha incesante de demoliciones”, referido a los desmoronamientos de las tradiciones acogidas en el proceso de instrucción; y los “tanteos audaces”, alusivo a las nuevas posibilidades literarias. Ambas etapas se integran de manera complementaria y facilitaron la asimilación de diversas tendencias poéticas:

¹²² El Conde de Lemos publicó “Los obreros del pensamiento” en *La Prensa* el 23 de setiembre de 1916, el cual ensalzaba a su generación desdeñando a los escritores de 1890 a 1900. La réplica de López Albújar apareció en el mismo diario el 26, 28 y 30 de setiembre, y el 3 de octubre de 1916 con el título de “Tres epítetos gruesos y una exageración verdadera”, firmada con el seudónimo de Sansón Carrasco.

Fundamos capillas literarias, importamos y divulgamos todos los locos y geniales lirismos de la musa francesa; las teorías demoledoras de la filosofía nietzscheana, los divinos malabarismos de la lira rubendariana, los aquilinos acentos de Olegario Andrade, Díaz Mirón, Asunción Silva, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, de toda esta lírica y de épica legión de los gigantes americanos, que no ha sido aún superada por los que la han sucedido (117).

Para López Albújar, el proceso de adopción de diversas tendencias poéticas provenientes de Francia y de los poetas modernistas hispanoamericanos representó el ánimo de ruptura con lo decimonónico y la apuesta por nuevas perspectivas que determinó la renovación de las letras peruanas. Agrega que debido a las circunstancias, los escritores renovaron el “ambiente intelectual y provinciano” (117), lo que sugiere una variación completa de enfoque literario.

Los ataques de Valdelomar, según López Albújar, quedan injustificados. Incluso le increpa la aplicación imprudente e indiscriminada de “los adjetivos” y las tolerables “exageraciones” en la prosa, pues solo en el verso se pueden aplicar para conseguir un efecto hermoso, “contra los mismos [escritores] que tuvieron el candor de incrustar, a manera de esmalte, en las joyas de sus prosaísmos” (118).

Además de increparle a Valdelomar por haberse enfrentado a sus antecesores que embellecieron la prosa, se evidencian dos observaciones: 1) la formalidad de una prosa solemne no requiere palabras excesivas, y 2) la forma del verso puede adoptar la figura retórica de la exageración y albergar los adjetivos. En otros términos, el verso y la prosa se diferencian gracias al enfoque y a la funcionalidad de la expresión.

El descontento radica en la poca percepción de Valdelomar por haber establecido las características de “fuerte, fecunda y valiosa” a su generación, desdeñando el anterior grupo literario. Para desmentir los adjetivos empleados por el Conde de Lemos, nuestro escritor se encargó de encontrar las mismas características en la generación al cual pertenece.

Considera que la “fuerza” del pensamiento se evidencia en el esfuerzo intelectual. López Albújar enfatiza que el grupo literario al cual perteneció produjo, de manera racional o consciente, diversos géneros, formas expresivas y tendencias que le permitió acoger a partir de la asimilación de otras perspectivas poéticas:

Hizo obra de arte, verdadera obra de arte; acogió todas las tendencias, ensayó todos los géneros, desde el simple y aristocrático soneto hasta el canto de proporciones epopéyicas, desde el cuento hasta la novela, desde el sainete hasta el drama. Y no como simples *dilettantis* de arte, sino como verdaderos artistas (118).

De esta manera, ensalza la actitud épica de Chocano, los insuperables sonetos de Martínez Luján, el lirismo de Fernán Cisneros, el vibrante Clemente Palma, las crónicas elegantes de Cabotín, el teatro sutil y humorista de Leonidas Yerovi (119), entre otros. Desde este enfoque, sin descalificar la sabiduría del grupo de Valdelomar, encuentra desacertado “considerarse más fuertes que nosotros nunca, nunca, mis queridos prodigios” (120)

Respecto a lo “fecundo”, dice López Albújar, la difusión y el progreso del sentido estético en el público son condiciones favorables de la época para la demanda de producción literaria y el aprecio al artista. Estas circunstancias no se visualizaron en el tránsito al siglo XX. Señala que antes se producía “por diletantismo, por simple anhelo de imitación, por inquietud del espíritu o por mera gimnasia intelectual” (122). Los escritores no tenían el propósito de trascender porque lo principal era conseguir la publicación de la producción artística en diarios o revistas: “La prosa y el verso andaban mendigando” y se difundían “con más de protección que de merecimiento” (122).

Lo más publicable o comercial, cuenta López Albújar, era la prosa política, cizañera, de peculiar sello de decir y juzgar. No obstante, si el artista se regía a las órdenes de las editoriales, el estilo periodístico terminaría por ser “eminente perjudicial a la obra artística” (122). A pesar de los inconvenientes, su generación supo fundar varias sociedades literarias y producir diversos textos que hasta ese momento no fueron recopiladas. Además, niega la desaparición de su generación, ya que el aparente enmudecimiento no anuncia el retiro de la producción literaria, sino el proceso de elaboración personal.

Un dato importante lo encontramos al mencionar el ideal intelectual. Considera que “la fecundidad juvenil” no siempre se le atribuye la fortaleza o superioridad, sino a una preparación que el espíritu cultiva y asimila. Es “el genio del intelecto”, según López Albújar, quien ambiciona fecundar una creación ideal.

El “genio del intelecto”, por tanto, aparece luego de cultivar el espíritu mediante diversas tendencias que fortalecerán el pensamiento. De esta forma se podrá conseguir, con la virtud creativa, una materia artística. Determina, entonces, lo siguiente: “el ideal de la fecundidad sería la fecundidad cotidiana, y el ideal de la excelencia sería la fecundidad genial” (125). Las reflexiones de López Albújar nos permiten establecer que frente a las mediocres publicaciones, el producto literario por excelencia se fecunda no por la “fecundidad juvenil”, sino por la labor del “genio del intelecto” (125).

Con respecto al término “valioso”, considera inoportuno colocarlo como característica de la generación de Valdelomar, pues recién se encuentra en plena producción “y cuya calidad es susceptible de progreso o decadencia” (126). López Albújar propone no encasillar de manera genésica a los escritores, sino comprenderlos cada tendencia original con sus respectivos adeptos: “Cabrán temperamentos, maneras y desplantes literarios, imitaciones d’annunzianas más o menos felices, tendencias a la singularización, pero etapas intelectuales que marquen una orientación nueva, que sean el exponente de un período literario definido, no” (127).

El enfoque de disgregaciones intelectuales de López Albújar se encuentra muy cercano a la concepción que se tiene sobre la peculiaridad ecléctica del fenómeno modernista: cada autor como Manuel González Prada, V.G.C., Chocano, Yerovi, entre otros, elaboró un sendero poético particular y produjo imitadores sin mayor gloria.

López Albújar busca rescatar las virtudes de su generación que fueron negadas por Valdelomar. En ese compromiso, incorpora sus reflexiones en torno a la producción literaria de su época y, en una posible propuesta en el plano de la creación, la presencia del “genio del intelecto”. Al término, en el campo de la escritura, retomando los elementos del proceder estilístico, establece que su expresión se desenvuelve por estar cargadas de sentimiento. De esta manera, es posible forjar un producto poético: “Por eso nunca sabré hacer un poco de historia, pero sí un poco de poesía, de arte y tirarme a fondo contra las ridiculeces y las injusticias” (127-128).

3.2.3 Análisis teatral de *Desolación*¹²³

Enrique López Albújar considera elemental concebir un producto artístico de alta calidad, el cual solo es posible desde el enfoque del “genio del intelecto”. El análisis de *Desolación* que realizaremos pretende evidenciar el consciente proceder estilístico en el manejo técnico del teatro desde la esfera semiológica y la presencia del ritmo en los diálogos en prosa.

¹²³ La pieza dramática *Desolación* de Enrique López Albújar lo publicó Abraham Valdelomar en *La Prensa*, Edición de la Mañana, el 11 de enero de 1917. Para nuestro análisis, tomaremos dicha obra que aparece en la *Antología General del Teatro Peruano*. Según el editor, el texto se rige al original. El drama termina con la referencia del lugar y la fecha en que concluyó: “Lima, 8 de octubre de 1908”. Teniendo en cuenta las aproximaciones del proceder estilístico del autor, desarrollado en la sección anterior, es posible señalar que *Desolación* se forjó en la plenitud del modernismo peruano y que el autor siguió corrigiendo la prosa de los diálogos hasta conseguir una calidad estilística para dejar que Valdelomar lo publicara. Además, podríamos añadir que el contexto literario era favorable para la obra teatral, pues la predilección por el ambiente provincial se iba cada vez más incrementando.

Precisa mencionar, previo a nuestro análisis, la dinámica de las situaciones dramáticas: las personas de un pueblo de provincia están aterradas por la presencia de una peste. Manuel y Luis se encuentran consternados por la muerte de Julia, la hija de su amigo Juan. Ramírez, el médico, comparte con los personajes la penosa situación que se desarrolla en la casa de Juan y, a la espera de poder cerrar el ataúd donde yace el cadáver de Julia, decide trasladar a otro recinto a los niños del desdichado. En seguida, el Inspector de Higiene pretende convencer a los curiosos a que ayuden a sacar el féretro al cementerio. Luego, doña Rosario, la madre de Juan, quien no sabe de la muerte de su nieta, intenta ingresar a la casa, pero Manuel la retiene. Al término, cuatro personas llevan en hombros el ataúd, mientras Juan, sin percatarse de la presencia de su madre, se despide del féretro y regresa a su hogar.

3.2.3.1 Una tendencia experimental del espacio escenográfico

La categoría del espacio dramático nos permite evidenciar la especificidad donde se desarrolla el hecho teatral (las situaciones de la fábula y las posibilidades escénicas de los actantes) (Bobes Naves: 388). Las referencias textuales que tomaremos del “espacio patente”, visualizado en el ambiente escénico, y el “espacio latente”, mencionado por las alusiones de los personajes, establecen el conocimiento de López Albújar sobre la dimensión escénica.

La pieza teatral está compuesta por ocho escenas y se desarrollan en un mismo espacio escenográfico. Al inicio de la obra, podemos visualizar, a partir del plano de lo “patente”, el decorado del escenario:

Calle. Al fondo, una casa con la puerta principal abierta, dejando ver un patio. En éste ataúd, un brasero y algo que simula un cadáver envuelto en una sábana. Gente que se mueve silenciosamente. Un individuo de rodillas preparando sus herramientas para soldar el ataúd. Al costado de la puerta, ventanas. La de la derecha del actor, abierta.

Estamos ante una concepción básica del teatro: el lugar donde se desarrolla la actuación se encuentra al centro del espacio y frente a los espectadores. En otros términos, las escenas se extienden en eje perpendicular al eje visual del lugar del público, conocido como “Ámbito en T” (Bobes Naves: 392); sin embargo, el ámbito escénico adquiere una tendencia experimental al ubicar dos espacios escenográficos en el escenario: la calle, con un horizonte aparentemente desértico, pues no hay mención

de una naturaleza circundante; y la casa, al fondo, dejando a la vista “ventanas”, una “puerta principal” abierta que permite ver un “patio” donde se encuentran un “ataúd”, un “braseiro”, un “cadáver envuelto en una sábana”, “gente” movilizándose y un “individuo” que se dispone a soldar el féretro.

La poca descripción de la calle y la anotación de ciertos elementos del hogar revelan el interés del autor por dejar al lector o espectador en la especulación. Sin la necesidad de establecer una imagen aflictiva por medio de la palabra, presenta elementos de lo lúgubre en la disposición mínima de la escenografía. Desde el inicio, los objetos del “ataúd” y el “cadáver envuelto en sábanas” ocasionan un sentido integral de misterio que agobia tanto al público como a los personajes y los catapulta a una situación abrumadora.

La flexibilidad del ambiente escenográfico rompe con la concentración de un plano horizontal y apuesta por dos planos escénicos. Esta preferencia constata la simpatía de López Albújar por alcanzar una representación realista. La interacción de dos niveles espaciales, en el escenario de “medio cajón”, diversifica la atención del espectador para alcanzar una imagen similar a la vida de provincia: mientras los personajes se expresan en la calle, la diversidad de acotaciones y referencias en los diálogos sugieren diversos sucesos en las imaginarias habitaciones que compone el espacio interior de la casa.

Desde una mirada “latente”, existe una dinámica de los espacios escenográficos. Las menciones de entrada por los laterales del camino, y las salidas e ingresos al hogar en desgracia, conllevan a comprender el vínculo entre ambos espacios. Las acotaciones sugieren que la mayoría de los curiosos aparecen y salen por la calle (“*Manuel, vecinos, Luis llegando por la izquierda*”, “*Aparece por la derecha la madre de Juan*”); el médico, el Inspector de Higiene y la Enfermera entran, salen y reingresan a la casa (“*Ramírez, el Inspector y la Enfermera entran*”); el grupo de niños con la hija mayor de Juan (“*Toman por la izquierda al llegar a la puerta*”, “*Avanza el grupo por la izquierda y desaparece*”) y los cargadores del ataúd, son los que salen del ambiente hogareño; mientras que Juan, en un acto de despedida al cadáver, antes del telón, es el único que sale y retorna a su casa.

Los ingresos y las salidas nos permiten ver un escenario dividido, el cual provoca un efecto visual de contraste. Amparándonos en ciertas referencias “latentes” de los diálogos, el lugar más seguro constituye la calle, ya que el domicilio de Juan se

ha convertido “en hospital”. Pese a que el médico y el inspector ingresan, los curiosos y vecinos perciben el cuadro atroz desde lejos sin atreverse a ingresar por temor al contagio de la peste (“¿Quién nos garantiza que no nos va a pasar nada?”); incluso la enfermera, temerosa por la infección, huye despavorida, olvidándose el compromiso de asistir a los pacientes (“yo no sigo más en esta casa”, “¡Tengo miedo!... ¡Miedo, doctor!”). La única que decide entrar pero es impedida es doña Rosario, que no le importa la epidemia con tal de acompañar a su hijo en el dolor (“No creo que me impedirán entrar”)

Es posible determinar que el espacio abierto alude a una relación semiótica con la vida, mientras que el interior de la casa sugiere la presencia de la muerte. La oposición “dentro/fuera” de la casa concibe una radical intensificación de diversos sentidos: para Juan, “dentro” significa estar con la familia, asimilar la pena, y “fuera” es solo la despedida; para los curiosos, “fuera” es estar a salvo de la peste, pero “dentro” los expone a la enfermedad. La presencia o ausencia de la peste será determinante en el comportamiento de los personajes: los que están afuera se ven aliviados por no estar contagiados, pero los que están adentro, o bien están consternados o bien huyen despavoridos. Ninguno de los de afuera desea entrar a menos que fuera un familiar.

Evidenciamos otros “espacios latentes” contiguos: el lugar extenso de las viviendas (“no quiere volver ni por los alrededores de la manzana”), la instalación reciente de un nuevo centro de salud (“condúzcales al pabellón del hospital nuevo”) y el camposanto donde colocarán cerca al ataúd (“Detrás del cementerio, ¿no, señor?”). Estas breves alusiones a los lugares externos nos dan ciertos rasgos característicos del espacio de provincia en que se desarrollan las situaciones.

Desde este enfoque, López Albújar es consciente del uso de la tendencia realista del espacio con la finalidad de presentar los movimientos, los diálogos de los personajes de una manera verosímil, pero, al mismo tiempo, pretende inscribir un tono de misterio mediante sugerencias de situaciones tristes donde solo se visualizan movimientos retardados o alaridos. Las referencias “Adentro el cuadro debe ser atroz” o “¡Las consideraciones que sugiere este cuadro!”, aluden una imagen terrible por lo que los personajes toman cierta distancia. Este alejamiento del lugar, propicia una perspectiva en profundidad con la intención de intensificar la tensión del espectáculo, crear un ambiente desolador y, a la vez, fomentar la incertidumbre del público.

3.2.3.2 La fijación del tiempo dramático

Verifiquemos el diseño temporal de *Desolación* a partir de dos elementos textuales arquitectónicos: el tiempo estructural de la historia que determina el contexto de los personajes y la linealidad del tiempo del discurso en base a las expresiones de la representación de la fábula.

Construimos el pasado, que da sentido a la secuencia de las situaciones, con las siguientes referencias discursivas: Luis, manifiesta que hace diez días celebró el cumpleaños número quince de Julia, hija de Juan, y que al día siguiente cayó enferma de la peste; luego, asegura que en “menos de seis días” la casa se convirtió en un hospital. Esta calamidad le recuerda que en la ciudad han ocurrido “cinco casos” similares. Por otra parte, Ramírez, el médico, comenta que hace “tres noches” no ha dormido, mientras Manuel señala que ayer murió un hijo de Juan y que no hace una hora falleció Julia.

En cuanto a la “duración” de las situaciones de la pieza teatral, se establece una temporalidad lineal de las escenas en un momento objetivo de la vida de los personajes. Las secuencias se registran en un lapso temporal del atardecer si seguimos el dato de la Hija Mayor que prefiere esperar a la noche para salir. Esta referencia podemos reforzarla con la frase de Luis: “Todavía el sol mortifica”.

Hemos evidenciado la presencia de dos espacios en un escenario, pero durante la representación los personajes de la calle hablan mientras que los de la casa se mantienen en silencio o emiten algún un quejido o alarido. Este efecto trae consigo la realización de un tiempo simultáneo de representatividad: a medida que los personajes enuncian los diálogos y cuentan los sucesos del interior de la casa, también se pueden visualizar agitaciones escénicas o escuchar sonidos realizados por los que se encuentran dentro. Un ejemplo es la conversación entre Manuel, Luis y Ramírez hasta que “*Se oyen quejidos adentro*”; al escuchar ese sonido, Manuel se pregunta si “¿Han oído?”. Si bien este recurso de simultaneidad no crea problemas de percepción, sí enlaza un vínculo con los personajes: cualquier lamento puede cambiar la compostura de cada uno.

Los simultáneos sucesos determinan el tiempo de la historia conformado desde hace una semana y centrado en un lapso temporal de un día. La referencia de cinco casos a consecuencia de la peste y la muerte de la hija de Juan, presagia la perenne presencia de la peste que puede seguir azotando a la familia y a los pobladores de la

ciudad. El marco temporal, entonces, presenta un orden acumulativo que acrecienta la tensión hacia el desenlace trágico de la muerte. Por ello, la obra termina con la aparición de todos los personajes contemplando la marcha fúnebre saliendo de la casa. El tema trágico de la peste evidencia poéticamente la angustia ante el acontecimiento desconocido con la intención de también desconcertar al público frente a una situación real de la fatalidad del hombre al enfrentarse a la fatalidad.

López Albújar nos presenta un espacio imaginario en un tiempo regido por el estilo realista. Se procura que el marco temporal sea una reproducción del marco cronológico real, por lo que la obra presenta una zona limitada de un continuo vital que coincide con la extensión limitada del discurso.

3.2.3.3 Personajes dramáticos

La lista de “Personajes” arroja un grupo de nombres propios y comunes que nos brindan ciertos datos de cada uno. Mientras las actitudes de Luis, Manuel, Ramírez, doña Rosario y Lucas se irán perfilando conforme se desenvuelven en los diálogos; la Hija Mayor, la Niña 2ª, la Niña 3ª, el Inspector de Higiene, el Hombre 1º, el Hombre 2º, la Mujer 1ª y la Mujer 2ª, la Enfermera y los Cargadores, proporcionan una información denotativa de parentesco, de profesión o de referencia a los ciudadanos, pero que también se irán construyendo con las referencias textuales y los rasgos funcionales.

Interesa mencionar que dentro del conjunto de personajes no se colocan otros nombres propios a diferencia de los nombres comunes que aparecen en las acotaciones: Juan y los “vecinos” llamados “curiosos”; la “Gente” dentro de la casa; “Tomás”, pariente de Juan; las “mujeres del pueblo”. La omisión de López Albújar alude a que no los considera personajes porque en ninguna escena se comunican con los demás.

Para comprender el dinamismo del pueblo imaginario de provincia trataremos de separar el grupo de personajes que intervienen mediante el diálogo, de los que se mantienen en silencio pero participan en la representación mediante las acotaciones. Así, podremos entender el sentido de los personajes motivados por sus características personales y las relaciones con los otros en una realidad devastada por la peste.

a. Tendencia realista en los personajes

Los personajes presentados con sus respectivos nombres, conforme a la tendencia realista, organizan la fábula dramática y se confrontan ante la terrible

situación. La peste envuelve el ambiente, lo convierte en un espacio hostil y produce cambios en cada uno de los sujetos. Veamos, de manera sucinta, el comportamiento y las expresiones de las figuras teatrales durante el incremento y disminución de la tensión en cada una de las ocho escenas.

La aparición de Luis y Manuel en la primera escena constituye, junto a la presentación del espacio de la casa y la calle, el primer impacto emocional con el público, pues está pendiente de los signos de la escena y los relaciona con los pormenores que irán señalando los personajes sobre la presencia de la peste en el pueblo (L: “Creo que son ya cinco los casos”) y alusiones de lo que podría estar desarrollándose en la casa (L: “Adentro el cuadro debe ser atroz”). La finalidad del ingreso de los interlocutores es conseguir que el público comprenda la angustia de los pobladores y el desasosiego de Juan.

El diálogo de Luis y Manuel también expone los posibles pensamientos de Juan. Luis piensa, al igual que Manuel, que el desdichado podría mencionar la ironía de la vida al ver vivos a la servidumbre y contemplar a sus hijos muertos. Para Luis, los pobres no pensarían de la misma manera si estuvieran en las mismas condiciones (“El egoísmo es mal consejero”); y le dice a Manuel que se equivoca al pensar que habría una felicidad con la muerte, pues la gente pobre sin temor al contagio, se encuentran acompañándolos. Por tanto, estas reflexiones demuestran el ánimo de los personajes por la solidaridad del pueblo frente al dolor ajeno.

En la segunda escena, el doctor Ramírez ingresa “con botas y un estuche de cirujano”, y felicita a Manuel y Luis por ser solidarios con su amigo. Las expresiones del médico contienen una postura profesional: aunque casi no ha dormido en tres días, lo principal es el compromiso de asistir a los pacientes. La desprendida labor de Ramírez, quien revela ciertos acontecimientos en el interior de la casa (“una grita, otra ríe, la de más allá forcejea y ruge como si le metieran un hierro en las entrañas”), se ve contrastada con la ausencia del médico titular, generando la indignación de Manuel (M: “Huyendo el bulto. Es uno de los empecinados en no creer en la peste, y, sin embargo, no quiere volver ni por los alrededores de la manzana.”). Al término de la escena, una voz lastimera convoca al Inspector de Higiene quien ingresa con Ramírez a la casa.

La escena tercera establece el segundo impacto de tensión mediante la primera salida de un pequeño grupo de la casa. Los enunciados de cada personaje agudiza la congoja en el escenario (M: “¡Caramba, esto es más triste de lo que pensaba!”). La conmoción se

asienta en las hijas de Juan: la Niña 2ª y la Niña 3ª, que “*Rompe a llorar*”, claman por su madre (“¡Ay, mi mamá!”); y la Hija Mayor, “*avergonzada y cubriéndose el rostro*” ante la gente curiosa, consulta qué es lo que pasará con su madre y sus demás hermanas que yacen dentro del hogar (“¿Y María?... ¿Y Julia?... ¿Y la madre de mi alma?...”). Por órdenes de Ramírez, las tres son conducida por Tomás, un pariente, al hospital nuevo. En la escena siguiente, el Inspector de Higiene intenta convencer a uno de los “*dos hombres*”, acompañados por “*dos mujeres*”, para sacar el cadáver por cuatro soles. El Hombre 1º y el Hombre 2º desisten en sacar en hombros el féretro por temor al contagio (H 1º: “¡Ni por diez!”, H 2º: “¡Ni por veinte!”); incluso las mujeres prohíben a sus maridos realizar dicho acto, pues sus hijos quedarían desamparados. Es en esta negativa al pedido del Inspector, donde las expresiones de los pobladores evidencian marcas discursivas del espacio imaginario regional. El autor pretende determinar el lenguaje fidedigno de los pobladores rurales: “si te da el contagio y te mueres *naides* les va a dar *pa* comer a tus hijos”, “¡No ves que es el *ispetor*!”, “Como es usted *dotor*...”.

El Inspector, llamado “patrón” por uno de los pueblerinos, no comprende la falta de caridad y el temor que perturba a los hombres y las mujeres. Si bien no los obliga a cargar el féretro, la cólera de no conseguir una inmediata ayuda lo conlleva a expresarse de manera exacerbada: “¡No seas bruto!”, “¡Cállese usted, señora!”, “¿Se calla usted, insolente?”, “¡Vaya usted a convencer a esta gente!”. Asimismo, le sorprende el poco apoyo de las cuadrillas municipales de desinfección abatidos por el pánico.

La escena quinta instaura el tercer impacto de tensión a partir de la segunda salida: esta vez, “*sale huyendo del interior*” de la casa la Enfermera. Las expresiones de este personaje evidencian nerviosismo, un estado de ánimo alterado por las circunstancias. El miedo se apodera de este personaje al punto de pedir compasión al médico y al Inspector para retirarse. En esta escena, tanto el diálogo como las acotaciones nos amplía el comportamiento de la asustada Enfermera tras recibir un escupitajo de un paciente en la mejilla: “*suplicando e intentando arrodillarse*”, “*con castaño de dientes*”, “Siento algo que me quema aquí... aquí”, “¡Ay, yo me siento mala!... Tengo... mucho... mucho... frío...”, “¡Ay! ¡Qué crueles son!”

El Inspector y Ramírez intentan persuadir a la Enfermera que no hay motivo para sentir pavor, y le exhortan a permanecer en la casa porque está forzada por la obligación médica. Ante la supuesta crueldad de las autoridades de salud, Ramírez señala la potestad del Inspector. Este dispone que la Enfermera no salga sin su permiso.

En la sexta escena, por el lado derecho, aparece la madre de Juan, doña Rosario, Fatigada, les pregunta a Manuel y Luis cómo se encuentra su hijo y su nieta. Ambos amigos, para no hacer padecer a doña Rosario, deciden desvirtuar o eludir la respuesta: Manuel, con una “*sonrisa forzada*”, “*Mirando hacia adentro con inquietud*” y Luis, “*también inquieto*”, aminoran la complicada situación, le sugieren no entrar al lugar, pues incomodaría a las personas. Doña Rosario, decidida a ingresar, demuestra el gran cariño y el sentimiento de toda madre: “Nunca puede estar demás la asistencia de una madre”, “*solloza*”, y “*con voz suplicante*” menciona “¡Pobre hijo mío!... “¡Qué has hecho para merecer tanta desgracia!..”. Es posible que esta referencia vincule aún más el trágico presente de Juan ocasionado por actos que cometió en el pasado.

La escena séptima establece la cuarta conmoción tensiva: en esta ocasión, aparecen de la casa tres hombres cargando el ataúd, mientras Juan se arrodilla y lo bendice. Esta representación produce un cambio de actitud en los demás personajes. Los curiosos, quienes se mantenían cerca y no quisieron ayudar en un principio, ahora deciden intervenir por la pena de ver tan desgarrador cuadro. Así, a pesar de que el Inspector anuncia que “Se le pagará lo que pida” la alma caritativa, la Mujer 1ª decide que su marido Lucas ayude sin recibir nada. Lucas (ya no como Hombre 1º, sino con nombre propio, consolidando así su participación como un humano particular) sin titubear decide asistir al conjunto fúnebre: “Después de todo, lo mismo da morir hoy que mañana. *Pa* lo que los pobres tenemos que perder...”

En la última escena, doña Rosario le increpa a Manuel de no haberle dicho la verdad y, al intentar hablar en vano con Juan, Manuel le cierra el paso. Por otro lado, uno de los Cargadores le pregunta al Inspector si llevará el ataúd detrás del cementerio. Este le indica que en efecto, deben colocarlo “Bien hondo y bastante cal encima”. Doña Rosario, al escuchar tal información, repite “¡Bien hondo, bien hondo!”. Al final, Juan se despidе del féretro y, sin ver a su madre, retorna a casa.

La construcción de cada personaje no es tan minuciosa, pues los elementos principales de la obra dramática son los diálogos independientes de la acción, las alusiones a los sucesos de la historia, y los sobresaltos frente la peste. La presencia de choques de tensión oscilatorios refleja el propósito del autor por conmover al lector y hacerlo partícipe de las mismas reacciones.

En el ámbito escénico, el diálogo evidencia una técnica alejada del diálogo-conversación del teatro realista y se perfila hacia el uso de frases cortas para brindar una

visión del pueblo caracterizado por la duda, la sorpresa y la preocupación de la muerte. Así, a fin de incrementar la tensión desde la primera escena, evidenciamos una sucesión de intervenciones iguales o paralelas entre Luis y Manuel:

LUIS:	¡Llegó lo que temíamos!
MANUEL:	No hará una hora.
LUIS:	Va una.
MANUEL:	Y seguirá la otra. Está en plena crisis, según Ramírez.
LUIS:	¿Y la madre?
MANUEL:	En peligro de correr igual suerte.

Conforme a los sobresaltos de los personajes, el autor se concentra en representar verbalmente los signos no verbales mediante las acotaciones. Los movimientos o los gestos revelan los estados de ánimo a medida que la tensión continuada fortalece el desconocimiento del mundo de ficción del escenario: “Manuel, *a Luis con emoción*”, “*con sonrisa forzada*”; “Enfermera, *suplicando e intentando arrodillarse*”, “*con castaño de dientes*”; “Rosario, *sentándose nuevamente y con voz suplicante*”, “*con voz desgarradora*”; “Luis, *con solicitud*”. Estas referencias determinan el sentimiento de tristeza, el temor y la desesperación frente a lo adverso.

b. Un personaje alejado de la tendencia realista

Los demás personajes, como los “*vecinos*” o “*curiosos*” que “*se agolpan a la puerta*”, la “*Gente que se mueve silenciosamente*” dentro de la casa; “Tomás”, “*uno de los parientes de Juan, que ha estado entre los curiosos desde el principio del drama*”, las “*mujeres del pueblo*”, incluso Juan, prescinden de la comunicación sin abandonar las dimensiones de su comportamiento, pues cada funcionalidad participa en la imagen dramática del pueblo devastado por la peste.

Enfoquémonos en la construcción de “Juan”. De los individuos que se mencionan o no se encuentran en la lista principal, el personaje contribuye a la realización de la pieza teatral. Es probable que al no colocarlo en la relación de “Personajes”, el autor haya pretendido también dejar a la expectativa al lector ante un individuo teatral que va a situarse progresivamente en el centro de discusión. Veamos mediante el diálogo y las acotaciones, la edificación de este misterioso personaje.

Durante el avance del drama, cada sujeto aporta diversos indicios sobre Juan: “Juan no se da cuenta de nada. Acabo de verle cruzar el patio, indeciso, como idiota”, “Qué ironía más feroz para el padre que la de ver salvados a dos de su servidumbre

mientras a sus hijos se los va llevando la muerte”, “¡Lo que pensará Juan!”, “No teme a la peste y está ya vacunado”, “¿Qué se le puede decir a un hombre en la situación de Juan?”, “¿Y él cómo está? ¿Lo han visto?”, “¡Pobre hijo mío!... ¡Qué has hecho para merecer tanta desgracia!... ¡Tan bueno, tan noble!...”, “El pobre parece loco. ¿Te fijaste? ¡Cómo mira! No conoce a nadie”, “¡Juan, Juan!... ¿Qué, no me oyes?...”

Ha sido preciso colocar las distintas referencias para comprender el perfil del personaje. Juan, dueño de una hacienda, sufre la pérdida de dos producto de la peste con la posibilidad de que pueda arrasarse con sus otras cuatro hijas y su esposa. Esta desdicha lo ha dejado consternado y prefiere mantenerse en casa. Al salir el ataúd, y hacerse presente en la calle, aparece totalmente abstraído y ajeno a los llamados o las miradas.

A medida que avanza los diálogos, se va construyendo la figura de Juan con datos discretos y discontinuos sobre lo que podría pensar o hacer en el interior de la casa, y ciertas referencias directas al encontrarse en la calle; sin embargo, las indicaciones están limitadas, no acceden con certeza al pensamiento o la tristeza de Juan. En otros términos, los personajes enuncian solo conjeturas al encontrarse imposibilitados en determinar la psique de Juan.

Veamos ahora al personaje desde el enfoque de las acotaciones que podríamos denominarlas “intersticiales”, ya que explican el tipo de personaje elaborado por el autor (Bobes Naves 176). En la segunda escena, se describe lo siguiente: “*Juan aparece en traje descuidado, sin cuello y con gorra, en actitud de un hombre entontecido. Mira a todas partes como buscando algo y desaparece*”. La acotación facilita la construcción imaginaria de un ser sin ánimos de vivir, totalmente abatido, aturdido y desorientado.

En la escena séptima encontramos lo siguiente: “*Aparece el ataúd cargado por tres hombres y Juan. Una vez en la acera el grupo, Juan se arrodilla, se descubre y bendice el ataúd con dolorosa unción. Todo esto en el mayor recogimiento*”. Esta acotación explica la idea del espectáculo en el espacio escénico: se personaliza a un individuo abatido y cabizbajo en el preciso instante de la reverencia religiosa al féretro.

La última acotación corresponde al cierre del drama. Antes del telón, López Albújar considera relevante la construcción de un texto productor de sentido en la fábula dramática: “*Juan, que no se ha enterado de la presencia de su madre, al perderse el féretro, le hace un adiós con la diestra y se entra*”. A pesar de que es escasa en información, la acotación adquiere sentido: la concentración en el ataúd contribuye a reforzar la actitud de despedida. El movimiento resulta irrelevante (“*se entra*”), pero

cobra interés la actitud de Juan (“*le hace un adiós con la diestra*”), pues expresa, sin la necesidad del diálogo, la sombría separación y la resignación del trágico final.

Las acotaciones generan un texto de sensaciones y movimientos incipientes trasladados a la acción. López Albújar abandona el diálogo para presentar el acto del adiós sin necesidad de palabras, convirtiendo el único texto del drama con la finalidad de presentar un final desolador frente al público y los personajes.

Ni con sus manifestaciones externas ni por un proceso de introspección, los diálogos y las acotaciones no nos permiten acceder directamente a Juan. El personaje se convierte en el principal sujeto de acción funcional en la representación, en ningún momento balbucea o emite palabra alguna, solo se nos muestra, más que la apariencia física, los semblantes anímicos que varían desde el aturdimiento hacia la resignación.

Por tanto, con gran medida, López Albújar nos presenta a un personaje con el rasgo definitivo del desamparo, lo cual produce en el público desconcierto, pues se aleja de los modelos vigentes del teatro tradicional y se acerca a una visión de la realidad más compleja propio del simbolismo¹²⁴.

3.2.3.4 Análisis del ritmo en la prosa del diálogo teatral

Según Isabel Paraíso de Leal (1976), cada tipo de prosa contiene determinadas características rítmicas dependiendo de la forma de expresión y de contenido (286). Los diálogos en el teatro evidencian teóricamente un manejo de la narrativa, pero rítmicamente pueden revelarse rasgos de la “prosa poética”; en otras palabras, la intención literaria nos coloca frente a una “prosa dialogada artística” según la clasificación de Isabel Paraíso. Para el análisis hemos seleccionado tres segmentos de tres escenas con el fin de evidenciar la labor artística de López Albújar en *Desolación*.

¹²⁴ La presencia del simbolismo brinda un estatuto de trascendencia al mundo representado. Oliva y Torres (1990) señalan lo siguiente: “Entre las características más importantes del simbolismo podemos señalar la búsqueda de la Idea por el Hombre, por medio de la intuición y la meditación. No se tomará como modelo, como ha hecho el arte realista [...], la cosa en su objetividad externa. Hay que penetrar más en lo profundo. Hay que buscar en la mente, en el espíritu, a través de la cultura, de la mitología y de la historia, las ideas y las imágenes capaces de expresar al hombre en su totalidad” (290). En ese sentido, Enrique López Albújar intenta profundizar en el espíritu del personaje en su lejanía y a través de una realidad objetivada en escena.

a. Escena primera

El primer segmento del diálogo teatral lo hemos extraído de la primera escena que nos impresionó por la finura prosística, sin identificar *a priori* un diseño rítmico. Evaluemos mediante el ritmo lingüístico (grupo acentual y fónico), el ritmo tonal y el ritmo de pensamiento la labor artística de nuestro escritor en el drama:

	G.A.		G.F.
3	LUIS: Adentro – el cuadro – debe ser atroz. ↘	1	1
4	MANUEL: Juan – no – se da cuenta – de nada. ↘	1	
4	Acabo – de verle – cruzar – el patio, ~		
1	indeciso, ~		
1	como idiota... ↘	3	1
2	LUIS: No es – para menos. ↘	1	
5	Ver – su casa – convertida – en hospital – en menos de seis días. ↘	1	
5	MANUEL: Y con la perspectiva – aterradora - de que la peste – arrase – con toda la familia. ↘	1	
4	LUIS: Creo – que son – ya cinco – los casos. ↘	1	17
1	MANUEL: Cinco. ↘	1	
2	LUIS: ¡Tan súbita – mente! ↘	1	
1	MANUEL: Tan traidoramente, ~		
4	cuando todo – le sonreía – al pobre – Juan. ↘	2	1
5	¡Ayer no más – sin saber – lo que era – llorar – a un hijo – muerto! ↘	1	
4	Y hoy – tendrá – que llorar – a dos. ↘	1	
5	Parece que la muerte – ha llegado – a esta casa – furiosa – de desquite. ↘	1	
4	LUIS: Ha – comenzado – por la más - lozana: ~		2
1	la de los quince. ↘		
	<i>Pausa.</i>		
3	MANUEL: ¡Las consideraciones – que sugiere – este cuadro! ↘ ¹²⁵	1	

Desde un enfoque del ritmo lingüístico, hemos descompuesto en grupos fónicos y acentuales el texto elegido. Los *grupos fónicos* evidencian un fortísimo crescendo/decrecendo: 1-17-1. La masa oracional que yace en el centro, se compone por secciones sintácticas menores en la que se señala de manera punzante y directa la funesta situación de Juan. Rodeando dicha masa significativa, se inicia y termina con alusiones al desconocimiento de lo que sucede en el interior de la casa, a saber: “Adentro el cuadro debe ser atroz” y “¡Las consideraciones que sugiere este cuadro!”.

¹²⁵ Isabel Paraíso de Leal (1976) coloca un principio de flexibilidad en los grupos de acento: señala que “algunas prosas imponen la anulación o disminución de ciertos acentos principales, que pasan a ser secundarios, mientras otros secundarios cobran relieve de principales” (48). En tal virtud, encontramos una desacentuación rítmica producida por la cercanía acentual en “ser” (“debe ser atroz”), “no” (“No es para menos”), “toda” (“con toda la familia”), “todo” (“cuando todo le sonreía”) “mente” (“Tan traidoramente”) y “era” (“lo que era llorar”); mientras que hay una acentuación por la importancia semántica del texto en “no” (“Juan no se da cuenta”), “mente” (“Tan súbitamente”) y “pobre” (“al pobre Juan”).

Los *grupos acentuales* reflejan una repetición rítmica de crescendo/decrecendo con un carácter dialogado cortante y que se dirige hacia la cumbre cuantitativa casi al término de la masa enunciativa central:

3./4.4.1.1./2.5./5./4./1./2./1.4.5.4.5./4.1./3

Veamos la repartición de los grupos acentuales:

<i>unimembres:</i>	5	} impares: 11	<i>bimembre:</i>	2	} pares: 8
<i>trimembres:</i>	2		<i>tetramembres:</i>	6	
<i>pentamembres:</i>	4				

Hay una presencia mayor de grupos acentuales impares por sobre los grupos pares. Este dato nos permite establecer que el texto posee un carácter básico de sinceridad introspectiva y tono subjetivo, enlazado con el detalle de lo objetivo.

Los unimembres evidencian el trazo ligero del estilo directo y enfático, fragmentado por las comas o los dos puntos; mientras los trimembres, por su parte, recogen la solemne conmoción (“Adentro – el cuadro – debe ser atroz”, ““¡Las consideraciones – que sugiere – este cuadro!””). En los grupos de cinco, se evidencian con claridad una prosa grandilocuente que concuerda con las circunstancias o las reflexiones de los personajes en plena atmósfera sombría (“Ver – su casa – convertida – en hospital – en menos de seis días”, “Y con la perspectiva – aterradora – de que la peste – arrase – con toda la familia”, “¡Ayer no más – sin saber – lo que era – llorar – a un hijo – muerto!””, “Parece que la muerte – ha llegado – a esta casa – furiosa – de desquite”).

Por otra parte, los bimembres son los grupos de la brevedad y de las resoluciones (“No es – para menos”, “¡Tan súbita – mente!”), mientras los grupos largos de cuatro miembros recogen valores estilísticos y son usados para las comprobaciones resignadas y las descripciones melancólicas (“Juan – no – se da cuenta – de nada”, “Acabo – de verle – cruzar – el patio”, “Creo – que son – ya cinco – los casos”, “cuando todo – le sonreía – al pobre – Juan”, “Y hoy – tendrá – que llorar – a dos”, “Ha – comenzado – por la más – lozana”).

Desde la mirada del ritmo tonal, debemos exponer los resultados del análisis de los tonemas en el fragmento citado:

<i>cadencias:</i>	12	} 15	<i>anticadencias:</i>	0
<i>semicadencias:</i>	4		<i>semianticadencias:</i>	0
			<i>suspensión:</i>	0

Los resultados confirman la presencia de una prosa dialogada. El texto se configura con un tono directo y solemne por el predominio categórico de los tonemas descendientes sin la presencia de tonemas graves.

Con respecto al ritmo de pensamiento, el texto revela la importancia de la prosa con el propósito de ofrecer un tono sentimental e individualista. La linearidad en *Desolación* se fortalece, pese a una ruptura temporal en la narración. Las referencias de los personajes sobre el ambiente triste, se concentran en una mirada continua desde lo exterior. Sin embargo, encontramos ciertos elementos repetitivos que aumentan la expresión sonora del mensaje que se acerca a la prosa poética y a la retórica:

a) Creo que son ya *cinco* los casos / *Cinco* // ¡*Tan* súbitamente! / *Tan* traidoramente, [anáfora paralelística y paralelismo sinonímico]¹²⁶

b) ¡*Ayer* no más sin saber lo que era llorar a *un* hijo muerto! / Y *hoy* tendrá que llorar a *dos* [paralelismo antitético: en este segmento tiende a presenciarse la antilinearidad].

b. Escena quinta

Veamos el segundo conjunto de diálogos con la finalidad de permita visualizar el empleo del ritmo en la prosa de López Albújar. En esta ocasión, nos concentraremos en las expresiones de los interlocutores de la escena quinta.

	G.A.		G.F.
1	ENFERMERA:	Doctor,~	
1		doctorcito, ~	
4		yo – no – sigo más – en esta casa;~	
2		yo – me voy. ~	4
3	MANUEL, LUIS:	¿Qué – es – eso? ~	1
3	INSPECTOR:	Tenga – la bondad – de entrar,~	
1		señora.~	2
5	RAMÍREZ:	Usted – no – puede – salir – todavía.~	
4		Su compromiso – no – ha – terminado.~	2
1	ENFERMERA	No,~	
2		yo – me voy;~	
4		no – quiero – ya asistir – a nadie.~	3
4	INSPECTOR:	Sentiría mucho – verme – obligado→	
3		a hacerla – entrar – por la fuerza.~	
5		No – está – usted – preparada – para salir.~	
5		No – es cuestión – de salir – cuando a uno – se le antoja.~	4
	ENFERMERA, suplicando e intentando arrodillarse.		
2		¡Tengo – miedo!...~	
1		¡Miedo,~	
1		doctor!~	
4		Un enfermo – me ha – escupido – aquí. ~ (Señalando las mejillas.)	

¹²⁶ Es preciso colocar también otros paralelismos sinonímicos que refuerzan el ritmo en la prosa dialogada artística en la primera escena: *Seguramente* tenía ya incubado el mal / *Seguramente* // *Ironías* de la vida, / *Ironías* feroces // ¿*Para qué viven los* que sirven / ¿*Para qué viven los* hijos de los pobres?

1		¡Mire,~	
1		mire,~	
1		doctor!~	7
1	INSPECTOR:	Pero,~	
1		señora...~	2
	ENFERMERA,	<i>restregándose la mejilla.</i>	
4		Siento – algo – que me quema – aquí...~	
1		aquí...~	2
1	RAMÍREZ:	Aprensión,~	
1		señora.~	
3		Eso – le pasará – con un lavado.~	
3		Está – usted – inmunizada.~ ¹²⁷	4

Los grupos fónicos presentan un orden especial que se levanta hacia una cúspide cuantitativa. Las cifras muestran el siguiente esquema crescendo/decreciendo: 4 – 1 – 2 – 2 – 3 – 4 – 7 – 2 – 2 – 4. El grupo inicial, 4; el grupo culminante, 7, y el grupo final 4. El diálogo asciende hacia una alternancia más larga tras la aparición de grupos breves, lo cual vigoriza la intención del autor por hacer comprender al público el motivo por el cual la Enfermera se encuentra aterrorizada.

En cuanto a los grupos acentuales, la agrupación evidencia una repetición rítmica de carácter dialogado dirigido a la cumbre cuantitativa en el centro de la masa discursiva central, pero que se regula con una expresión cortante y delimitadora de grupos breves:

1.1.4.2./3./3.1./5.4./1.2.4./4.3.5.5./2.1.1.4.1.1.1./1.1./4.1./1.1.3.3.

En este segmento, se resalta el carácter emotivo producido por el pánico en relación, como presumíamos, con el predominio de grupos impares (22) frente a los pares (8). Veamos la distribución:

<i>unimembres:</i>	14	<i>bimembres:</i>	3
<i>trimembres:</i>	5	<i>tetramembres:</i>	6
<i>pentamembres:</i>	3		

Enfoquémonos en los grupos impares: a diferencia de la anterior cita, reparamos un predominio contundente de grupos unimembres, pues las expresiones mantienen la tendencia impresionista de una emoción refrenada establecida por el estremecimiento de la Enfermera y la quietud de los médicos; los trimembres proyectan una indicación más inquietante sea de calma o de desesperación (“Tenga – la bondad – de entrar”, “Siento algo – que me quema – aquí”); y los pentamembres contienen enunciados de

¹²⁷ Encontramos desacentuaciones en los siguientes momentos de enlentecimiento: “sentiría” (“sentiría mucho”), “ya” (“ya asistir”), “es” (“es cuestión”) y “esta” (“en esta casa”). Por el contrario, la acentuación se mantiene por la importancia enfática del texto en “yo” (“Yo no sigo más”, “Yo me voy”) y “no” (“no quiero”).

indicaciones o advertencias (“Usted – no – puede – salir – todavía”, “No – está – usted – preparada – para salir”, “No – es cuestión – de salir – cuando a uno – se le antoja”).

En cuanto a los grupos pares, se encuentran los bimembres y tetramembres: los grupos bimembres recogen referencias objetivas y directas (“Yo – me voy”, “¡Tengo – miedo!”), mientras los grupos de cuatro explayan enunciados de decisión y firmeza (“Yo – no – sigo más – en esta casa”, “Su compromiso – no – ha – terminado”, “No – quiero – ya asistir – a nadie”).

Conforme al enfoque del ritmo tonal, los resultados se parecen al fragmento anterior, excepto la presencia de un tonema de suspensión en sintonía con la advertencia del Inspector. En síntesis, hay una presencia de tonemas descendientes sin la intervención de tonemas graves, lo cual establece el carácter melancólico y lleno de sobresaltos en la prosa dialogada.

El ritmo de pensamiento contiene una estructura lineal que se ve interceptada por la antilinearidad cuando la Enfermera menciona una acción anterior (el haber recibido un escupitajo en la mejilla por un paciente). Este cambio de lineal no es brusco y, al margen de este brote de observación, podemos determinar que las acciones se concentran en un hilo temporal continuo.

En cuanto a los elementos de una posible prosa poética, evidenciamos rasgos repetitivos que aumentan la expresión sonora del discurso:

- a) *Doctor / doctorcito // ¡Tengo miedo!... / ¡Miedo! // ¡Mire / mire! // Siento algo que me quema aquí... / aquí... // [anáfora paralelístico].*
- b) *yo no sigo más en esta casa / yo me voy [paralelismo sinonímico].*
- c) *No está usted preparada para salir. / No es cuestión de salir cuando a uno se le antoja [paralelismo de sentido].*

c. Escena sexta

A continuación analizaremos un fragmento de la sexta escena de *Desolación*, en la que se encuentran Manuel, Luis, los hombres y las mujeres del pueblo, haciendo su aparición doña Rosario, la madre de Juan. Nos interesa encontrar la armonía de la disposición de los grupos acentuales y evidenciar un nuevo valor estilístico entre los grupos fónicos pares e impares.

G.A.

G.F.

1	MANUEL:	¡Ah, ~	
1		sí!, ~	
1		nos rechazaron. ~	
3	ROSARIO:	Pero es que yo – soy – su madre. ~	

3

2		¿Serán – tan crueles→	
4		hasta impedir – que una madre – vea – a su hijo?↘	
3		Y aunque no – fuera – solo por verle,↗	
4		quiero – también – asistir – a mis nietos.↘	5
3	MANUEL:	Asistencia – es – lo que sobra,↗	
1		señora.↘	2
	ROSARIO, <i>levantándose</i>		
5		Nunca – puede – estar demás – la asistencia – de una madre.↘	
3		Solo las manos – de una madre – tienen ojos →	
5		para ver – ahí – donde no ven – las manos – caritativas.↘	3
2	MANUEL:	Yo – le suplico,↗	
1		señora,↗	
2		retirarse – conmigo.↘	
5		Su presencia – aquí – podría ocasionar – alguna – dificultad.↘	4
	ROSARIO, <i>con sarcasmo</i>		
2		¡Soy – un estorbo!...↘	1
1	MANUEL:	No,↗	
4		no – he – dicho – eso.↘	
5		Juan – podría enterarse – de que está – usted – aquí→	
3		y sería – capaz – de salir,↗	
2		rompiendo – la consigna.↗	
3		Eso – sería – una dificultad.↘	6
1	LUIS:	Viéndola,↗	
2		tal vez – se desanimara.↘	
5		En ciertas – situaciones – mejor es – obrar – solo.↘	3
	ROSARIO, <i>sentándose nuevamente y con voz suplicante</i>		
3		Déjenme – siquiera – estar aquí.↘	
		(<i>Solloza.</i>)	
3		¡Pobre – hijo – mío!↘	
3		¡Qué – has – hecho→	
2		para merecer – tanta desgracia!↘	
1		¡Tan bueno,↗	
1		tan noble!↘	6
1	MANUEL:	Señora,↗	
3		el destino – es – ciego.↘ ¹²⁸	2

Encontramos las siguientes cifras de los grupos fónicos:

3 – 5 – 2 – 3 – 4 – 1 – 6 – 3 – 6 – 2

El esquema crescendo/decrecendo contiene una alternancia rítmica sin una orden especial: el texto dialogado contiene una confluencia entre grupos largos y grupos breves. La razón de esta alternancia se produce cuando doña Rosario pretende ingresar a la casa para consolar a su hijo y a sus nietos, mientras que los amigos de Juan intentan hacerla entrar en razón indicándole que no sería conveniente acercarse al lugar.

¹²⁸ Percibimos una gran alteración de tempo en las partes de prosa, lo cual resalta la agilidad del texto, la melancolía y tristeza entre doña Rosario y Manuel. En algunos enlentecimientos y aceleraciones alternantes producen una desacentuación rítmica a partir de la proximidad acentual en “podría” (“podría ocasionar”, “podría enterarse”), “es” (Pero es que *yo*) y “no” (“donde *no* ven”); en cambio, conservan la acentuación del tempo elocutivo debido al énfasis “Nunca” (“*Nunca puede*”), “soy” (“*soy su madre*”) y “usted” (“de que *está usted*”).

Los grupos acentuales contienen un valor rítmico. En este segmento, de acuerdo al carácter emotivo, se vuelve a evidenciar un gran predominio de grupos impares (25) frente a los pares (10):

<i>unimembres:</i>	10	<i>bimembres:</i>	7
<i>trimembres:</i>	10	<i>tetramembres:</i>	3
<i>pentamembres:</i>	5		

En esta ocasión los grupos trimembres aparecen en igual número que los grupos unimembres. Esto nos permite detallar la tendencia emotiva del texto relacionado con las anotaciones directas y rápidas ocasionado por la coma vocativa utilizada con frecuencia. Nos encontramos, por tanto, con un ritmo entrecortado y fragmentado de los unimembres con una presencia de trimembres, grupos de la melancolía y la conmoción (“Déjenme – siquiera – estar aquí”, “¡Pobre – hijo – mío!”, “¿Qué – has – hecho”). En esta sección, los grupos pentamembres recogen expresiones de descripciones, circunstancias de la acción o reflexiones del personaje (“Su presencia – aquí – podría ocasionar – alguna – dificultad”, “Juan – podría enterarse – de que está – usted – aquí”, “En ciertas – situaciones – mejor es – obrar – solo”).

Los grupos bimembres y tetramembres evidencian los valores estilísticos de referencias objetivas (“¿Serán – tan crueles”, “tal vez – se desanimara”, “Yo – le suplico”) y de petición (“quiero – también – asistir – a mis nietos”), respectivamente. Vemos que el valor de estos grupos constituyen el matiz tajante y decididamente descriptivo.

Con respecto al ritmo tonal, las constantes varían en esta ocasión. Percibimos la apreciación de diversos tonemas en este texto:

cadencias:	19	} 29	anticadencias:	0
semicadencias:	10		semianticadencias:	2
			suspensión:	4

Los resultados confirman un texto con un predominio abrumador de tonemas descendentes, y de modo particular los tonemas de suspensión y graves. Con estas cifras podemos determinar que el ambiente sombrío repercute en las expresiones tristes, aunque aparezcan tonemas de suspensión, en relación con el desconocimiento ante la desgracia, y tonemas ascendentes que refuerzan el carácter resignado, dubitativo e infeliz del discurso teatral.

Conforme al ritmo de pensamiento, en el fragmento contiene una estructura lineal hasta el momento en que el personaje de doña Rosario se pregunta cuál fue el acto que ha condenado a su hijo a la tristeza; sin embargo, el hilo temporal continuo no se quiebra abruptamente en el tempo lento. Además, encontramos algunos paralelismos en las siguientes frases que evidencian la peculiaridad artística del autor:

- a) *Asistencia* es lo que sobra / Nunca puede estar demás la *asistencia* de una madre. [paralelismo de sentido].
- b) ¡*Tan* bueno, *tan* noble! [paralelismo sinonímico].
- c) Solo las manos tienen ojos / para ver ahí donde no ven las manos caritativas [paralelismo antitético].

En esta amplia labor del ritmo en los diálogos teatrales, hemos evidenciado una supremacía de formas narrativas breves propias de una prosa dialogada artística, pero que, en varias ocasiones, albergan rasgos de la prosa poética. No es casual que al inicio y al término de la pieza teatral encontremos ritmos de pensamiento regidos por la linearidad, por anáforas paralelísticas (sinonímicas) que impresionan al lector:

ESCENA PRIMERA

LUIS: No hará *una* hora.
MANUEL: Va *una* .

ESCENA ÚLTIMA

INSPECTOR: *Bien hondo*
y bastante cal encima.
ROSARIO: ¡*Bien hondo*,
bien hondo!...

El ritmo de tono registra una melodía repetitiva con altos índices de tonemas descendentes, dado la particularidad melancólica y reflexiva. Los ritmos lingüísticos, por su parte, predominan los grupos impares, sobre todo los unimembres, lo cual inducen una lectura pormenorizada semejante al tempo introspectivo en las situaciones conmovedoras. La presencia de grupos largos no son muy frecuentes, pero que esporádicamente emergen por el tempo elocutivo que exigen momentos de circunstancialidad y cargada de significación estilística. Por tanto, el texto teatral desde el enfoque rítmico nos permite entrever una emoción refrenada, con atisbos de reflexiones y detalles objetivos, que determina la resignación de una realidad trágica y desoladora.

El espíritu del artista modernista busca distanciarse de los enfoques del romanticismo, el costumbrismo y el realismo naturalista. Ese empeño parece imposible para los escritores frente a un público acostumbrado a las puestas en escenas tradicionales. Aun así, la conciencia estética de las influencias europeas renueva la subjetividad, las expresiones del lenguaje, pues se asimila que toda expresión de arte debe poseer un valor artístico. La conciencia estética, la búsqueda de técnicas y procedimientos literarios les permite romper con las técnicas conservadoras. En otros términos, la nueva actitud artística les permite desprenderse notoriamente de lo tradicional, aunque no se desprenden del todo. En la obra de López Albújar, superviven rasgos del realismo naturalismo, pero se descubre en el tema y la tensión dramática una sensibilidad modernista determinada por el simbolismo. Este rasgo nos permite determinar que las obras que analizaremos en el siguiente capítulo también mantienen una predisposición por renovar tanto a nivel temático como en la capacidad del lenguaje musical.

CAPÍTULO IV

LA PRESENCIA DEL MODERNISMO

En el segundo capítulo abordamos la crítica literaria respecto a la labor de la poesía y el teatro de Leonidas Yerovi y José Santos Chocano, además procedimos a evaluar las reflexiones en torno a las pretensiones estilísticas de cada autor plasmadas en sus producciones textuales; y finalizamos con el análisis de *La de cuatro mil* y *Los conquistadores* en los que se evidencian la presencia de la tendencia tradicional y los primeros vestigios del modernismo.

El capítulo tercero se centró en la producción dramática de José Carlos Mariátegui y Enrique López Albújar. Revisamos brevemente la posición crítica sobre la notable presencia literaria de estos autores, evidenciamos las nociones en torno a la elaboración literaria a partir de sus enunciados y analizamos *Las tapadas* y *Desolación*, en los que encontramos una progresiva manifestación del modernismo, manteniendo el aspecto formal del teatro del siglo XIX.

En este cuarto capítulo, nos aproximaremos a las tendencias renovadoras de los modernistas Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón, cuya calidad artística se encuentran en *Verdolaga* y *Holofernes*, respectivamente. Evaluaremos la mirada crítica respecto a sus producciones literarias, examinaremos los pensamientos de cada uno

sobre una adecuada composición y, finalmente, analizaremos sus obras dramáticas desde el enfoque semiológico del teatro y la rítmica tanto en el verso como en la prosa.

4.1 La tendencia modernista en *Verdolaga* (1917) de Abraham Valdelomar

En la producción en verso y en prosa de Abraham Valdelomar (1888-1919), reconocemos el paulatino alejamiento de los moldes formales del modernismo mediante la cercanía a los ambientes intimistas, la renovación poética y la implantación del aire provinciano; sin embargo, su creación dramática se ha mantenido en el plano de la valoración. Por tanto, en el presente apartado pretendemos esclarecer las afinidades poéticas de nuestro escritor en *Verdolaga*, su más emblemática pieza teatral.

4.1.1 Apreciación de la crítica sobre la creación teatral de Valdelomar

Augusto Tamayo (1959) destaca el empleo notable de los diálogos del “drama eglógico” *Verdolaga* que lo acercan al teatro poético contemporáneo. Además, reconoce un “profundo enraizamiento con la tierra, presididos por un lírico sentimiento panteísta” similar a las expresiones en poesía y cuento (30). Tamayo (1966) valora el significativo uso del espacio campestre (campo, mar, chacra), en relación con los personajes de provincia y de aire familiar (71), y encuentra ciertas relaciones con el teatro de Valle-Inclán, así como una apuesta dramática que antecede a Federico García Lorca.

Asimismo, Tamayo (1970) apunta que la depuración lingüística de Valdelomar demuestra un progresivo cambio en las manifestaciones literarias que va desde la expresión modernista, con influencias extranjeras (principalmente de D’Annunzio), hasta la renovación expresiva con situaciones hogareñas y descripciones rutinarias de la vida cotidiana, aunque ligado al modernismo a nivel formal.

De acuerdo con Estuardo Núñez (1988), Valdelomar tuvo una influencia del dramaturgo italiano D’Annunzio¹²⁹. En *La ciudad de los tísicos* (1911), percibe notables

¹²⁹ En efecto, hay una influencia de la visión temática y el uso del ritmo de D’Annunzio en Valdelomar, pues la actitud estética exacerbada, sensual y de misterio lo veremos en *Verdolaga*. El mismo Valdelomar comenta la simpatía por el escritor italiano: “D’Annunzio es la síntesis de la raza latina exactamente y precisamente. Ninguna faz de la raza deja de aparecer en este hombre supremo. Es el ejemplar sintético de todas las excelencias y hasta de todos los reversos del alma que nació en el clásico agro romano. [...] La armonía del arte y de la vida latina, que triunfa en el hexámetro y en el arco romano, se trasunta en la vida armoniosa del poeta, raro caso en que la idea se hace músculo, el verbo se encarna y la acción se idealiza [...] la gentileza, la elegancia, la ligereza, el impulso estático de las aladas victorias; la fuerza que se produce en movimiento rítmico [...] ¡Qué ritmo oculto y desapercibido hasta él no vibra y adquiere su forma en la áurea obra del artista? ¿Qué sonoridad por vaga y fugitiva no toma su carácter concreto y substancial en un giro gabrielino?” (*Obras completas* T.IV: 181-183).

elementos con el autor de *La città morta* como las pasiones afiebradas de dos amantes enfermos, el delirio de un tísico, los personajes morbosos, el misterio ante lo desconocido, entre otros. Según Núñez, las sugerencias estéticas de D'Annunzio fueron superadas por Valdelomar “para afirmar en seguida su propia originalidad y la robustez de una obra suya, sustentada en las propias vivencias y con particulares medios de expresión literaria” (138).

Respecto a la prosa de Valdelomar, Núñez (1938) reconoce el tránsito del impresionismo modernista hacia una auténtica fórmula literaria en contraposición a la poesía: “una prosa desenfadada e ingeniosa, una imaginación liberada de antiguos moldes [...] Mas en poesía, no precisaba aún la línea de la nueva lírica” (12-13). En torno a *Verdolaga*, Núñez (1965) no observa detenidamente sus rasgos estéticos, solo lo considera un aliento aislado de iniciación del teatro poético (62).

Por su parte, Mario Castro (1964) evidencia la búsqueda estilística, de misterio y fantasía, relacionado con los dramas de D'Annunzio en los textos de Valdelomar. Según el crítico, nuestro autor acogió las frases cadenciosas, el delirante clima de pesadilla, la vocación lúdica y espiritista. Además, indica que gradualmente los temas exóticos y el manierismo retórico pasarán hacia el ruralismo y el ejercicio de lo íntimo (148).

César Ángeles Caballero (1964) considera que de no haberse perdido la totalidad de *Verdolaga*, “pudo constituirse en clásica obra teatral de nuestro período republicano, tan escaso en aportaciones dramáticas valederas y exquisitas” (45). No obstante, considera que el “ritmo agreste de la naturaleza”, el ambiente de fervor religioso, los “pastores herederos de agros”, “escrutadores de bellezas salvajes” y las “voces eglógicas y sinfonías idílicas”, sitúan a *Verdolaga* dentro del teatro contemporáneo (98-99).

En la “Introducción” de *Obras Completas. 1: Poesía y Teatro* (1968), Luis Alberto Sánchez coloca a *Verdolaga* como el mejor intento teatral de factura literaria, a pesar de no haber sido representada. Sánchez avizora las influencias de D'Annunzio, Martínez Sierra, Valle-Inclán y Maeterlinck en el tratamiento lírico y personajes de carácter alegórico en la pieza teatral de Valdelomar (30). Además del indudable “lenguaje rebuscado [del diálogo], las situaciones imprevisibles, las pasiones implícitas, el aire de tragedia”, destaca un rasgo modernista: la “afición y práctica de la prosa poética” (30). No obstante, Sánchez no elabora ni detalla estas propuestas en

Valdelomar o la belle époque (2009), solo menciona el tono poético y los valores armoniosos sin dinámica teatral (203).

Rubén Chauca Arriarán (1988) advierte en *Verdolaga* un manejo literario ínfimo en relación a los versos y los cuentos de Valdelomar; no aprecia la brillantez ni el dominio teatral como en los demás géneros literarios (113). A pesar de ello, el crítico destaca la agilidad argumentativa de *Verdolaga*, el entorno campestre, la trama pastoril y el problema social, así como los castigos corporales expresados de manera incidental o inconsciente por Valdelomar (119).

Ricardo González Vigil (1987) declara el esfuerzo teatral del escritor iqueño por representar la vida aldeana de modo similar que en los cuentos criollos. Para González Vigil, *Verdolaga* tiende a constituirse en una “poesía dramática” por encima de un lenguaje teatral que adolece graves carencias. La esencia de poeta de Valdelomar, por tanto, se evidencia en la exhalación poética en la pieza teatral (58).

Una interesante valoración de *Verdolaga* lo encontramos en *Valdelomar: signo* (1990). En el capítulo referido a *Verdolaga*, Luis Fabio Xammar menciona la influencia d’annunziana en el pensamiento agónico y en el refinamiento pulcro del texto teatral (80). Según el crítico, a diferencia de *El vuelo*, cargado del signo trágico, y *La Mariscala*, creación en verso con conciencia patriótica, *Verdolaga* refleja una incesante búsqueda por contribuir con el desarrollo del teatro peruano por medio de estrategias líricas y una renovación escénica del estilo: la simpatía por lo provincial y el selecto código lingüístico en el diálogo, lo diferencia de la modalidad costumbrista de Segura, Pardo y Yerovi (82). Según Xammar, el drama evidencia una “sugerencia musical” por la eufonía de las sílabas, el decoro de la voz lírica en la descripción de la hacienda, las canciones pastoriles llenas de angustia y las situaciones sugerentes, los cuales constituyen una construcción ideal de “prosa, verso y drama” (85).

Manuel Miguel de Priego (2000) considera que la presencia del ambiente criollo, cosmopolita y exótico, y el ruralismo con la evocación de la infancia, son recorridos simultáneos en la producción poética de Valdelomar: “tiene puesto un oído en los rumorosos ecos de su aldea y el otro en el ruido tumultuoso de las urbes modernas” (320). Esta peculiaridad contribuye a la tentativa de Valdelomar en la pieza teatral *Verdolaga*. Pese a que la obra se encuentra incompleta, se vislumbran valores literarios y artísticos en una atmósfera provincial, en donde se visualizan dos planos de la trama:

“la realidad inmediata, la vida en una hacienda del valle de Ica” y “el plano de la idealidad y trascendencia” (337).

El primer plano lo conforma la fatalidad en las dos clases sociales (la atormentada familia del patriarca de la hacienda y los criados), la personificación de la naturaleza, el ambiente en penumbras ante el incógnito porvenir y la superstición (338-340). El segundo plano expone la personificación de las abstracciones del espacio y el sentimiento, las influencias de Maeterlinck y D’Annunzio en la sugerencia del dolor y la muerte, el destino y el misterio, y el influjo de la dramática española: “reconocemos componentes de origen neoclásico, decadente y simbolista, al lado de otros de procedencia más remota: desde el medievo y el Siglo de Oro” (342).

Además, Miguel de Priego resalta la capacidad artística de Valdelomar por integrar la tradición nacional en la cultura universal mediante la representación de una sociedad regida por las convenciones restrictivas del sentimiento. Incluso señala que los nombres de los personajes poseen una identidad con lo provincial sin dejar el interés estilístico: “Revela en todo caso, su adhesión a un criollismo estético” (344).

En la recopilación exhaustiva de las *Obras completas* (2000) de Valdelomar, Ricardo Silva-Santisteban observa la presencia finisecular de los textos de Maeterlinck y D’Annunzio por las tenebrosas escenas y la tormentosa angustia de los personajes afincados en un mundo desalentador, “un ambiente ominoso de muerte y destrucción que modela sus sentimientos” (T.I: 21)¹³⁰. En cuanto al estilo, el crítico subraya la angustia ante un suceso inevitable y trágico, y el lenguaje poético conjugado con lo popular “en forma admirable con parlamentos enojados de la más fresca poesía en una prosa deslumbrante y con un desarrollo natural de la acción” (T.I: 21).

Para Jesús Cabel (2007) los manuscritos redactados por Valdelomar¹³¹ configuran una idea compacta de *Verdolaga*. La portada le permite entrever el

¹³⁰ En efecto, Valdelomar se sorprende por la sugerencia del misterio y el conflicto ante lo desconocido y el advenimiento de la muerte en las obras de Maeterlinck: “Es misterioso y grande, profundo y sutil, es la naturaleza misma puesta en palabras” (*Obras completas* T.I: 176). La sutileza, el misterio, la sugerencia, permite alcanzar la originalidad: “Hay algo de misterio, de sombra y de pavora, que no se sabe dónde, en qué frase, en qué palabra, en qué letra reside. Es una misteriosa armonía espantable y trágica” (*Obras completas* T.I: 179). De ahí que D’Annunzio y Maeterlinck, sobre todo este último, serán las principales influencias para incrementar la sensibilidad del espectador en medio de una atmósfera decadentista, lleno de sugerencias y misterio: “El arte de Maeterlinck es tan enorme de belleza, de selección y de intensidad, que sobrecoge y domina, desde los primeros instantes. Admiración, que acaso en otros genios de la raza – D’Annunzio por caso- pudo llegar a marcar ciertos límites tal vez si iguales, pero bajo diversos aspectos, con características inconfundibles” (*Obras completas* T.I: 255).

¹³¹ Jesús Cabel agradece la copia de los manuscritos a Jesús Casavilca Junchaya encontrados en el archivo de su padre Alberto Casavilca Curaca.

transcurso temporal del día en resonancia con los tres actos y las dos hojas mecanografiadas, que según Cabel resuelve la trama, determinan el manejo técnico de la tragedia con una interesante prosa poética (9-12)¹³². A partir del tercer acto, evidencia que “la fatalidad que ronda entre los personajes no tiene clase, ni edad, ni color” (13). Cabel considera que Valdelomar se pronuncia sutilmente en contra de las agresiones físicas y la explotación; además, vislumbra el pánico general del ambiente nocturno y el lenguaje “que demuestra la sencillez de los campesinos y el poético, propio del autor que vivía en la flor de la inspiración” (13).

La indagación de la crítica resalta el intento de Valdelomar por renovar la creación teatral mediante la laboriosidad poética. Aunque no hayamos encontrado un trabajo reflexivo y notable que profundice la técnica dramática y los componentes rítmicos en el diálogo, las interpretaciones tienden a prestar importancia a *Verdolaga* como una producción representativa del teatro peruano.

4.1.2 El ritmo absoluto del “genio” según Valdelomar

Debemos comprender la posición de Valdelomar sobre la función del ritmo por medio de las ideas cimentadas en *Belmonte, el trágico* (1918). Si bien Valdelomar no profundiza en las rutas reglamentarias del sistema rítmico, sus declaraciones responden a un claro juicio estético en torno al “genio creador” capaz de alcanzar una creación artística mediante el ritmo.

Veamos algunas consideraciones estéticas en publicaciones previas a la aparición de *Belmonte*. Para Valdelomar, cada expresión artística está construida por un ritmo original donde el creador se aleja del modelo tradicional. La originalidad debe enlazarse con la sensibilidad, pues le permite encontrar nuevos rumbos estéticos: “una obra de arte será más grande cuando el artista sea más sensible, cuando su espíritu *sienta* más a la Naturaleza. [...] El poder de sugerir de los modernos es una conquista que corresponde a nuestro siglo solamente” (*Obras completas* IV: 174). Así, el artista, provisto de un espíritu selecto, transmite con la sugerencia el ideal artístico oculto en la naturaleza.

¹³² Conforme a lo señalado por Ricardo Silva-Santisteban, en las *Obras esenciales* (2015) de Valdelomar, el manuscrito de las dos escenas que descubrió Jesús Cabel de *Verdolaga* son esbozos, en realidad, variantes de las escenas ya conocidas (348). Para nuestro análisis, tendremos en cuenta tanto los fragmentos publicados en 1917 como el texto mecanografiado escrito alrededor de 1916.

Valdelomar reconoce que la composición técnica, la forma estructural, constituye un elemento básico, siendo lo fundamental la marca subjetiva. “La técnica es un lenguaje adquirido, una simple cuestión convencional. Busca, ante todo, el alma, el pensamiento, la personalidad del artista” (IV: 123).

En *Belmonte, el trágico*¹³³, Valdelomar amplía sus reflexiones estéticas. A partir de un acontecimiento de Pitágoras, quien indagaba sobre la verdad absoluta del “solemne concierto estelar”, determina que el “ritmo universal” se compone de golpes continuos determinados por un impulso constante: “Y observó lo que era impulso, transformábase en fuerza y ésta en ritmo sonoro y musical (IV: 25). En otros términos, el ritmo de naturaleza universal constituye el proceso de creación.

Valdelomar menciona que la movilidad rítmica de ciertos elementos origina el proceso evolutivo. Cada “escala rítmica” se erige hacia la perfección, siendo el arte un medio de proyección hacia el ritmo supremo percibido por “los artistas, los héroes, los genios” (T.IV: 28). Esta esencia de la naturaleza, “Unidad rítmica” o fuerza universal, en la manifestación del ojo artístico posee la capacidad de causar emociones sin la necesidad de establecer categorías: “¿Pero es que hay un sistema métrico para el valor artístico? ¿Según qué escala, qué principio, qué ley podéis, ¡oh críticos de arte!, clasificar y decir que este arte es superior a aquel? [...] La grandeza o mezquindad de un arte no reside en la obra artística sino en la sensibilidad de los hombres” (T.IV: 28).

Según Valdelomar, cada persona posee una sensibilidad personal, pero el artista es un ser privilegiado que comprende los valores artísticos fundamentales por intermedio de la “amplitud subjetiva”, capacidad que le permite establecer valores ascendentes como la habilidad, la inteligencia, el talento y el espíritu ideal del genio, “el valor personal que vibra con todos los ritmos, que tiene una cuerda sutil para cada vibración de la naturaleza” (T.IV: 29).

¹³³ El texto está compuesto por una “Carta de Juan Belmonte”, una “Dedicatoria”, una “Nota preliminar”, un “Epígrafe”, y nueve capítulos. El primer capítulo alude a las reflexiones del ritmo y al “genio”, mientras que en los otros apartados se resalta la imagen del torero español Juan Belmonte. En la “Dedicatoria”, Valdelomar establece la presencia de tres escritores notables: Eguren, el “genial poeta” que representa al artista de la innovación lírica en el ámbito limeño, a diferencia de la producción modernista de Chocano, ovacionado por el público americano, y Pérez de Ayala, escritor madrileño que aceptó sus versos fluctuantes. En la “Nota preliminar”, Valdelomar menciona que el libro está escrito de forma personal, desde su propia perspectiva y reconoce que pocos lo podrán comprender: “es un punto de vista personal. Yo, autor, me he colocado en un plano ideológico que, tal vez, muchos de quienes lean no podrán escalar” (21).

Con este enfoque, nuestro escritor establece dos tipos de ritmo que permanecen en la naturaleza: el “Ritmo preexistente” y el “Ritmo por plasmarse”. El primero espera ser descubierto por el artista en la orquestación natural del cosmos, este es “un ritmo que antes de nacer se presiente y que nacido ya, se reconoce” (T.IV: 31). El segundo tipo, el “Ritmo por plasmarse”, causa la sensación de que solo el genio ha logrado descubrir la forma de revelar la verdad. El “genio” reúne los dos componentes vitales al poseer las condiciones divinas y sentimentales para obtener el “ideal supremo”, alejado del ritmo preexistente y constituyendo normas independientes: “El artista genial querrá crear nuevos ritmos, querrá establecer con los valores preexistentes, nuevas proporciones; y querrá fijar las leyes inmutables de los ritmos nacientes” (T.IV: 31).

El “genio” genera ritmos, establece valores imposibles de conseguir, cambia las leyes, compone una obra original, supera las normas heredadas, aunque no llega a ser comprendida por los demás, ya que el ritmo supremo produce desconcierto, inspira temor y asombro.

Al respecto, Valdelomar encuentra la presencia de tres tipos de ritmos: el “Ritmo natural”, donde la armonía de la naturaleza se expone de forma ordinaria; el “Ritmo inteligente”, que fecunda la obra de arte mediante la interpretación racional, la orquestación espiritual y la imaginación; y, por último, el “Ritmo supremo”, un ritmo que contiene las peculiaridades de los dos anteriores, el cual pocos artistas acceden por tratarse de la verdad máxima de la naturaleza: “es la Naturaleza revelándose en toda su intensa verdad pavorosa: es la Naturaleza que abre su cerebro” (T.IV: 34). De esta manera, la obra del “genio” revela la naturaleza en su expresión vital: “La obra de genio es la fijación de algo impreciso. Es la creación de ritmos nuevos” (T.IV: 34).

Para Valdelomar, el ideal que permanece esquivo al contemplar la naturaleza es una sustancia denominada *quid divinum* (T.IV: 35). Esta esencia divina debe ser transmitida por el genio por medio de la armonía y el efecto melódico. Si la música se basa por la conciliación de la técnica y los compases, el verso es fundamental “la métrica, las reglas poéticas. [...] La armonía es el cuerpo; la melodía es el espíritu en la obra de arte” (36). Si nos centramos en la poesía, la estructura (la “armonía” del cuerpo métrico) y la esencia vital (la “melodía” espiritual del contenido), la confluencia entre la forma y el contenido, genera una perfección rítmica.

Podemos mencionar que mientras la obra de “arte perfecta” innova los ritmos armónicos y melódicos, el “arte mediocre” se adapta a los valores ordinarios ya

establecidos, sin presentar una perspicacia personal. La siguiente cita nos esclarece el consciente manejo rítmico de Valdelomar: “Para el artista verdadero y para el mediocre, existe un ritmo común, que [es] métrica en la poesía, [y] sobre este lienzo el artista pone su ritmo, el mediocre pone el ritmo” (37). Valdelomar ensalza la elección de los ritmos adecuados, la superación de los rasgos mediocres que impulsen un ritmo genuino.

Valdelomar formula principios teóricos sin interponer un límite de comprensión entre las artes literarias con las plásticas. La reflexión de la belleza original y universal, repercute en la renovación del ritmo establecido. Su percepción teórica, de tendencia analítica y personal, determina que la forma en la creación es importante, pero el sentimiento del espíritu del “genio” reformula y renueva la manifestación artística.

4.1.3 Elementos modernistas en *Verdolaga*¹³⁴

La crítica considera a Valdelomar un artífice imprescindible en la renovación de la lírica y el cuento peruano; pero, al referirse a su producción teatral, solo resalta el intento por renovar la creación teatral mediante la laboriosidad poética. Aunque no hemos encontrado un trabajo reflexivo que profundice la técnica dramática y los componentes rítmicos en el diálogo, las interpretaciones tienden a valorar la tragedia pastoril *Verdolaga*¹³⁵ como una producción representativa del teatro peruano, puesto que busca una nueva ruta dramática que lo diferencie de las propuestas tradicionales de la época. Esta idea seguramente se desprende a partir de las manifestaciones del mismo Valdelomar al considerar su pieza artística la más emblemática:

Desde que concluí de escribir *Verdolaga*, una tragedia pastoril que ha llenado mi corazón de complacencia, he quedado en una laxitud muy justificada. *Verdolaga* mi última obra es también mi única obra. Creo haber concretado en esta obra armoniosa, toda la intensidad profunda de la

¹³⁴ Según la noticia bibliográfica del teatro, correspondiente al tomo I de las *Obras completas* (2011) de Valdelomar, *Verdolaga* se publicó de manera fragmentaria: la Escena V del primer acto apareció en la revista *Ariel* N° 1 en 1917 y se reprodujo de manera póstuma en *Mercurio Peruano* N° 18 en 1919; además, el fragmento del prólogo y las Escenas I y II del Acto I, la Escena I y un fragmento de la Escena II, se publicaron en *La Voz de Ica* en 1938; posteriormente, Ricardo Roca Rey los reunió y los publicó en la Edición de la Tarde de *El Comercio* en 1948 (682). Si bien nos encontramos ante una obra dramática incompleta, Valdelomar la contempló como una “tragedia pastoril” en “tres actos”. Para el análisis consultaremos el texto publicado en el tomo V de la *Antología General del Teatro Peruano*. De acuerdo con Ricardo Silva-Santisteban, en el “Apéndice”, las leves correcciones y los manuscritos encontrados por Jesús Cabel en el 2007 son esbozos de los textos publicados anteriormente (134). Al respecto, consideramos valiosa estas indicaciones para aproximarnos a una visión más íntegra de *Verdolaga*.

¹³⁵ Valdelomar escribió otros dos dramas que se conservan incompletos. Los fragmentos de *¡El vuelo!*, drama en dos actos, se publicaron entre los años de 1911 y 1912; mientras que el drama histórico en seis jornadas y en verso, titulado *La Mariscala*, con la colaboración de “Juan Croniqueur” (José Carlos Mariátegui), fue escrito alrededor de 1915 y 1916.

naturaleza, el alma del campo, el substractum del tiempo. *Verdolaga* es como un comprimido de Ideas Fundamentales; es, con respecto a la vida, lo que el alcohol con respecto al dolor; lo que el punto respecto a la Geometría: hay en ella un instinto de infinito (*Obras completas*. T.IV: 261).

Verdolaga contiene la siguiente fábula dramática: en una hacienda antigua, mientras Moscatel (viejo indio) conversa con Diamela (criada india) sobre los sucesos de la vida campestre, y Saraja (muchacho) duerme entre los matorros, Espigua (vieja india) aparece afligida y con ánimos de venganza tras haber encontrado el cadáver descompuesto de su hijo Membrillejo en el río. Por otra parte, luego de que Maura (hija del hacendado), quien está enloquecida por una decepción amorosa, conversa con Agueda (aya) y Diamela sobre las plantas, el mar y las aves, decide internarse al monte. Esta repentina desaparición preocupa a Damián, el viejo hacendado, y a Osián, su cuñado, quien decide liderar la búsqueda. Sin embargo, los esfuerzos no brindan resultados; mientras Elia, hermana de Maura, intenta calmar a su padre, Osián indica que la vio sin juicio al borde del río, entre los guarangos, en la noche.

4.1.3.1 Reconfiguración de la relación del escritor con el lector

Al término de la obra, en la sección titulada “Apéndice”, se puede observar la portada preliminar que pensó colocar Valdelomar para *Verdolaga*, la cual presenta indicaciones relacionadas con sus reflexiones estéticas:

EN NOMBRE DE LAS FUERZAS ESENCIALES

Fue concebida por obra y gracia del espíritu del
Artista, en la aldea de San Andrés de los Pescadores.
1916.

Acorde a las consideraciones poéticas elaboradas por Valdelomar, señaladas en el apartado anterior, podemos inferir dos indicaciones trascendentales que se resaltan en la portada: primero, el proceder del espíritu artístico del “genio” ha obtenido las energías cósmicas, las “fuerzas esenciales” de la naturaleza, que le permite elaborar una obra trascendental; y, segundo, el “Artista” considera determinante conceder a “la aldea” como el espacio definitivo para la creación teatral, despojando toda relación con la urbe moderna. Estas referencias establecidas desde el principio indican que Valdelomar pretende dirigirse a un lector capaz de comprender una obra artística elaborada por las esencias fundamentales descubiertas en el entorno provincial.

Otro dato que consideramos importante es el pequeño fragmento, la última carilla del “Prólogo” que se ha podido conservar:

PRÓLOGO

.....
pos; la armonía en sus tres facetas; lo tangible en sus tres dimensiones; he aquí ¡oh ciegos! La obra Una y Trina en la cual se funden el Dolor esquivo y latente, el Misterio contumaz y vago y la Muerte errabunda de las campiñas de Ica, donde la Naturaleza me hizo nacer para que fuera su intérprete.

*Laus ars*¹³⁶

Valdelomar continúa con la idea de que los elementos trascendentales yacen en la en la campiña iqueña; y, a la vez, procura que el público lector reconozca la armonía de los tres actos, se concentre en los elementos abstractos del dolor, el misterio y la muerte, últimas marcas latentes, férreas y errabundas de la naturaleza, que solo han sido desentrañadas por el espíritu del artista para el acto dramático.

Conviene concatenar estas alusiones con la acotación que coloca Valdelomar luego del reparto de los personajes y antes de empezar la representación:

Acaece la Obra en un punto del Espacio en el cual el Destino engendró en el Tiempo a la Muerte.

Si bien Valdelomar menciona que el espacio en que se desarrolla la obra se centra en “las campiñas de Ica”, lo más substancial lo conforma la mención del tiempo y el espacio, ya que amplifica los elementos abstractos del misterio y la muerte, en vez de una referencia objetiva sobre situaciones que acaecen en un pueblo determinado.

Esta configuración textual, la dinámica que impone el autor al lector lo podemos vincular con los mecanismos realizados por los poetas posmodernistas, señalado por Le Corre (2001): la estrategia del “yo poético” implica luchar contra la ignorancia del lector (nótese que clasifica al conjunto de lectores como “¡oh, ciegos!” a diferencia de la autonomía poética de “Artista” con que se representa) que debe comprender que “la aldea” o la campiña constituye el lugar privilegiado para la imaginación; es decir, Valdelomar aspira expandir el contorno cultural de lo local al pretender que el lector reconozca que el proceso artístico se ha producido en un ambiente de provincia.

¹³⁶ Según *El Nuevo Valbuena ó Diccionario Latino-Español* (1846), el término “Ars” hace referencia al arte, al artificio, la técnica (122), y “Laus”, a la alabanza, el elogio, la gloria del buen obrar (466). Una posible traducción de “Laus ars” sería “La técnica de la perfección”, lo que determinaría, según lo descrito en el “Prólogo”, la propuesta de Valdelomar para conseguir una obra artística trascendental.

4.1.3.2 Renovación del espacio dramático

Empecemos con la categoría dramática del espacio en *Verdolaga*. La dimensión escénica se visualiza a partir de las referencias del “espacio patente”, determinado por el espacio propuesto por el autor, y el “espacio latente”, aludido durante el trayecto de la obra por los personajes; ambos, sin duda, fijan el marco donde evoluciona la acción.

Desde el principio, el dramaturgo expone una misma imagen espacial del decorado para los tres actos de la pieza dramática:

ACTO I

Decorado para los tres actos:

Se verá la terraza de una hacienda antigua en la campiña exuberante. En primer término una escalinata de muchos y cómodos peldaños de adobes dará acceso al plano de la terraza, cuyo techo se sostendrá por columnas rematadas en arcos, a la usanza española. A la izquierda se verá una puerta, tallada, que conducirá a las habitaciones. Al fondo las mismas columnas y detrás el campo, ilimitado y hondo. A la derecha, sobre el muro, una puertecilla baja con rejas es la del cepo. En la izquierda, y en ángulo, una alacena abierta, nicho donde se verá el altar y el crucificado de Nuestro Señor de Luren, ante el cual arderá una lámpara anémica rodeada...

La serie de actos del mundo ficcional, configurado por el ámbito escénico en “T”, se desarrolla frente al espacio de expectación. El texto dramático revela la hacienda antigua en el centro del escenario que puede considerársele flexible debido a la presencia de dos planos espaciales: primero, el interior de la “hacienda antigua” y, segundo, “la campiña exuberante”.

En primer lugar, la acotación escénica manifiesta varios espacios latentes contiguos que se habilitan visualmente al acceder a las áreas internas de la hacienda: la terraza, con una escalinata de peldaños de adobes y con un techo sostenido por columnas arqueadas; una “puerta tallada” a la izquierda que conduce a las habitaciones; al fondo, las columnas que dirigen al campo; un muro, en la parte de arriba, donde se visualiza una “puertecilla baja y con rejas” del “cepo”; y, en el lado izquierdo, un altar donde se encuentra la imagen del Señor de Luren.

Esta descripción objetiva refleja la tendencia por conformar una hacienda con detalles arquitectónicos coloniales, pero configurada por elementos de provincia como los “peldaños de adobes” y el altar del Señor de Luren, imagen icónica de la fe católica del pueblo iqueño. Otros detalles complementarios de la “hacienda antigua”, descritos en la primera escena, relajan la mirada rígida del espectador:

Mientras Diamela saca agua del pozo y riega los tiestos, Moscatel labra sus flautas de carrizo y ensaya, de vez en cuando, los sonidos, sentado en mitad de la escalinata; en tanto el cabritillo pintado e inquieto hurga en la gramilla o salta sin razón. En el lado opuesto al brocal, que es el izquierdo, duerme, entre matorros y aparejos y cosas de este jaez, Saraja. El sol, niño todavía, cae en pedazos desiguales y blancos y juguetea sobre la escena.

En segundo lugar, la representación mental del texto dramático nos brinda el gran espacio campestre. La minuciosa disposición horizontal de los “tiestos”, la “gramilla”, los “matorros y aparejos”, se incrementan con las alusiones de la “campiña exuberante” y el “campo, ilimitado y hondo”. Las referencias de “el lagar”, “el guarango”, “la dehesa”, “el gramadal”, “el parral”, “el maizal”, “el rancho”, “la cruz del camino junto al río”, “el alfalfar”, “el sauce de la cruz, el que está junto a la acequia de los floripondios”, “el monte de los guarangales”, “los algodones”, son señaladas por quienes evocan el lugar de trabajo de los criados y las zonas alejadas del hacendado.

Las indicaciones que nos proporciona el texto constata la predilección de Valdelomar por determinar una imagen de la hacienda iqueña envuelta en “el verdor de la naturaleza”. La forma más relevante de este marco ficticio lo conforma el espacio escénico tridimensional con la presencia de diversos objetos y espacios que se articulan entre las columnas y las escalinatas, con lo que establece distintos niveles de altura.

4.1.3.3 El tiempo dramatizado por los sucesos trágicos

El tiempo dramático constituye un elemento arquitectónico. Permite evidenciar la historia el tiempo de la historia, determinada por los indicadores verbales del diálogo que revelan la trayectoria vital de los personajes; y el tiempo de la duración verbal, construido con los signos verbales durante la representación.

Veamos las indicaciones temporales del Acto I. En la primera escena, Diamela menciona que las labores rutinarias de los campesinos en la hacienda se realizan tanto en la noche como en el día: “esta noche hay pisa [de cachina] en el lagar”, “He sacado cuarenta jarros [de leche]”, “cuando van a arar [los toros] hacen el trabajo atados”. En la segunda escena, Espigua declara que ha pasado dos días desde que viene buscando a su hijo: “Dos días buscándolo por los cercos, por los callejones, por el monte”.

En la quinta escena, Agueda menciona que desde anoche yacen en el calabozo “los serranos”. Aquí no se detalla los motivos del encierro. Quizá, en las escenas extraviadas, yacen datos más directos, pero podemos relacionar el encierro con la “pisa en el lagar” de la primera escena. Este vacío produce un tiempo latente, tal vez un día,

entre la segunda y la quinta escena; no obstante, Agueda y Diamela brindan leche o frutas a Maura, lo cual fija una estancia matinal que podría situarse en el mismo día.

En la última escena, se escuchan los quejidos de los presos en el cepo. Osían, por su parte, se encuentra angustiado por la inesperada desaparición de Maura; luego, Agueda revela que, en un paseo por el campo, Maura decidió perderse en el monte "... y echó a correr. Y se metió en el monte llorando a gritos...". Este nuevo tiempo latente nos limita a establecer el lapso de tiempo transcurrido desde la escena anterior (publicada de manera inconclusa) hasta la manifestación de Agueda.

Estos indicios de temporalidad se relacionan con ciertas acotaciones. Al inicio del primer acto, hay una referencia en torno al amanecer en el campo: "*El sol, niño todavía, cae en pedazos desiguales y blancos y juega sobre la escena*". Con una prosa poética, se detalla la presencia del astro con actitudes de un infante que libera destellos de luz. No encontramos otras acotaciones en las escenas posteriores, solo el texto literario refuerza el indicio de la mañana en la primera ("sol de vendimia") y quinta escena ("Hermosa es la mañana"), pero no en la última escena.

Veamos las referencias del Acto II. Al inicio, Pedro, el criado, vierte kerosene en el farol ante la llegada de la oscuridad ("Noche de brujas. Qué oscuro, todo oscuro"), Elia menciona el tiempo estacional en que se encuentran ("¡Con este invierno!"), mientras don Damián, el viejo hacendado, recuerda que, en el preciso instante en que iba a castigar con la rienda a Lucas (criado) en el lagar, sintió que se le "encogían los nervios" y se quedó inmóvil. Este enunciado explica la parálisis de Damián, aunque no sabemos con exactitud el tiempo transcurrido desde aquel suceso. Este dilema puede resolverse si destacamos la indicación de Diamela, en la primera escena, sobre la pisa en el lagar en la noche. Probablemente este suceso haya ocurrido en las escenas extraviadas antes de la última escena del primer acto, pues el viejo Damián, en esta ocasión, aparece sin poder incorporarse ("*Se incorpora en vano y vuelve a caer pesadamente*").

Las acotaciones "*Obscuro*" y "*Son las seis de la tarde*" determinan el traslado del amanecer a la hora vespertina que configura el espacio en un ambiente tenebroso. El tiempo crepuscular se relaciona con "*Suena en la campana la oración*" que indica el momento en que Pedro y Elia rezan a la Virgen María. Con la noticia de la desaparición de Maura y el firmamento sin los rayos solares, en pleno tránsito a la oscuridad, el dramaturgo pretende conmocionar.

En la segunda escena, Osián regresa del campo y le menciona a Damián que ha buscado en vano a Maura; pero se siente seguro de encontrarla en dicho espacio, pues una vez se había encontrado con ella al término del día: “Yo iba aquella noche, bajo la luna, por el callejón de los sauces, al borde del río, en junio, el río estaba seco”. El término “aquella” nos remite una reducción temporal de lo rememorado, nos remite a un instante de los tantos momentos vividos desde la desaparición de Maura, lo cual se representa simbólicamente con un atardecer.

Asimismo, las referencias de “junio” y “río seco” desbaratan aún más la posibilidad de encontrarnos ante una obra cuyos sucesos ocurren en un solo día. Si recordamos que en el primer acto se menciona el “sol de vendimia”, así como las declaraciones de Espigua de haber encontrado a Membrillejo en el agua del río, entonces, necesariamente ha transcurrido un lapso de tiempo hasta el segundo acto, en donde Osián rememora el encuentro con Maura en “junio”. Podríamos mencionar, entonces, que la pieza teatral se extiende sin una delimitación temporal.

La historia de los dos actos de *Verdolaga* alude a un tiempo de varios días o meses si aceptamos la referencia inicial de “sol de vendimia” de Diamela, relacionada con la pisa para la producción de cachina, y las expresiones finales de Osián y Elia de encontrarse en “junio” y en “invierno”. Por ello, conforme a la situación trágica, los lapsos temporales se desarrollan en el marco de la angustia de Espigua por encontrar al asesino de su hijo, la desaparición de Maura y la preocupación de Osián por hallarla¹³⁷.

Asimismo, el tiempo lineal se concatena de manera funcional a lo trágico: mientras se percibe un recorrido luminoso del amanecer al atardecer, la representación escénica nos revela la muerte de Membrillejo y, progresivamente, la locura de Maura que desembocará en su desaparición; en otros términos, las naturales etapas temporales

¹³⁷ Conviene ahora señalar las razones por las cuales el diálogo de los manuscritos del “Apéndice” son un esbozo de *Verdolaga*. En el “Acto III”, Elia consuela a su padre Damián ya enfermo, animándolo a que olvide las penurias. El criado Juan, al ser llamado por Pedro, indica que, al igual que Lucas, vio a Maura en la noche: “Porque de noche sale ella” (Esta referencia refuerza la idea de un transcurso de un lapso temporal). Al llegar Osián, Elia le menciona que no hay nadie en el calabozo: “he conseguido de papá que no ponga a nadie en el cepo, al menos por ahora” e indica que los quejidos emanan del campo. Esta indicación se relaciona con el segundo acto en donde no evidenciamos señales de emisiones de quejidos. Osián, por su parte, considera que “Es tarde” y que volverá a buscar a Maura, con una postura sin aflicción ni angustia como sí lo demuestra en el segundo acto. Un dato contundente radica en la “Escen[a]” siguiente: en “junio”, en la oscuridad, Maura le recrimina a Osián no haber cumplido con su promesa de amor. Con este enfoque definiríamos que la pieza se trata de un triángulo amoroso en donde Osián engaña a su esposa con su cuñada; sin embargo, conociendo la preferencia de Valdelomar, resulta improbable que se halla inclinado por los conflictos amorosos. Posiblemente el manuscrito se escribió como diseño del segundo acto, siendo rechazados por Valdelomar para incrementar el tema del misterio, en vez de revelar sucesos pasionales que determinen una comprensión directa de la obra.

del día se relacionan con los sucesos trágicos. De esta manera, Valdelomar le confiere un fin estético y dramático al alumbrado escénico, ya que vincula la luminosidad decreciente, que se dirige hacia la penumbra, con la desdicha de los personajes¹³⁸.

4.1.3.4 Elementos modernistas en el diálogo

Bajo la denominación de “Dramatis personae”, Valdelomar señala el reparto con la intención de determinar una estratificación social de tres subgrupos: primero, el círculo del estrato superior de la hacienda liderada por el viejo hacendado Damián, sus hijas, Maura y Elia, y Osián; segundo, los criados más cercanos a la mencionada familia: Agueda (aya o nodriza de Maura), Diamela (criada india), María y Pedro, quienes aparecen brevemente cuando desaparece Maura; y, tercero, la capa social de los campesinos: Moscatel (viejo indio), el muchacho Saraja, Espigua (vieja india), los Peones, los Gañanes y los Campesinos¹³⁹.

Debemos mencionar que la proporción mayoritaria de nombres comunes sobre nombres propios nos demuestra una tentativa por reformular la tendencia dramática tradicional. Valdelomar pretende irrumpir con una tragedia alejada de personajes ordinarios para ingresar, sin llegar a lo folklórico, a un tratamiento artístico con calificativos del espacio provincial. Por ejemplo, Diamela alude el perfume del campo¹⁴⁰; Espigua, la floresta y la fructificación; Moscatel, la uva dulce y aromática; Saraja, la duna, la zona desértica de arena de la región de Ica.

a. Reflexiones sobre la composición artística

La primera escena del primer acto nos muestra los siguientes personajes en el escenario: Diamela quien “*saca agua del pozo y riega los tiestos*”, Moscatel que “*labra*

¹³⁸ Si hemos omitido las referencias temporales de la portada en el “Apéndice” se debe a que encontramos las mismas referencias temporales en los actos conocidos. En este esbozo, los tres actos poseen un título correspondiente al curso natural del tiempo en el campo: “I.- El Amanecer en el campo”, “II.- El crepúsculo en el campo” y “III.- La noche en el campo”. Si Valdelomar omitió dichas indicaciones fue para conseguir una mayor sugerencia teatral; aun así, remarca los signos temporales de luminosidad desde el amanecer hacia la noche a medida que la presencia de la muerte y el desasosiego se intensifican.

¹³⁹ También se menciona, sin aparecer en escena, a Amancae (novio de Diamela), Peta, Claudio (supuesto novio de Agueda), Ramón, Lucas, Amantible, Pauccar, Puma y Cóndor. Estos dos últimos nombres alegóricos aluden a los animales del mundo andino que circundan en la zona regional. Lamentablemente, no aparecen en los actos, pero se visualiza el afán de producir un sistema teatral experimental y novedoso.

¹⁴⁰ En el *Diccionario de peruanismos* (1975), Juan de Arona menciona que Diamela es una flor con un color medio entre el jazmín y el azahar “de olor tan delicioso” (Tomo I: 182).

sus flautas de carrizo y ensaya, de vez en cuando, los sonidos, sentado en mitad de la escalinata"; y Saraja, quien en el lado opuesto al brocal, en la izquierda, *"duerme, entre matorros y aparejos y cosas de este jaez"*. Las acotaciones describen las labores de la hacienda en la campiña de Ica durante el amanecer: Diamela riega las macetas que adornan el frontis del lugar tras haber "sacado cuarenta jarros", Moscatel prueba los sonidos de la flauta, luego de traer al "manchado", el *"cabritillo pintado e inquieto"*, junto al guarango; y el estado somnoliento de Saraja.

En el diálogo entre Moscatel y Diamela encontramos ciertos juicios en torno a la forjación del arte. Al empezar la plática, reparamos en el aspecto lúdico con el sonido y el lenguaje: mientras Moscatel emite notas musicales con su flauta, Diamela toma la tonalidad del "sol" y lo relaciona con el astro en el firmamento:

MOSCATEL:	...la...sol...fa...la...si...
DIAMELA:	Buen sol... sol de vendimia...
MOSCATEL:	¿Te gusta este sonido, Diamela?... sol... la... sol...

Diamela considera triste el sonido producido por Moscatel. Le pregunta por qué esta vez le ha salido una música triste con la flauta que ha labrado. Según Moscatel todo depende de los carrizos: "Cuando hay un cañaveral nuevo, las cañas son más tiernas y las notas más alegres. No salen flautas alegres de los carrizos viejos"¹⁴¹. Este pensamiento revela la reflexión del forjador de flautas por componer sonidos con un criterio de arte que determina la manera factible de conseguir música: los carrizos secos no brindan una nota alegre a diferencia de las tiernas cañas. En respuesta al pensamiento del viejo indio, la inexperiencia de Diamela le conlleva a mencionar lo siguiente: "Eso no depende de los carrizos, sino de quien los suena. [...] Yo tocaré la flauta más triste y verás cómo la hago reír..."

Estos planteamientos expresan una confrontación sobre la elaboración artística: por una parte tenemos una expresión proveniente de una renovación del estilo, de acuerdo a lo propuesto por Moscatel; por otro lado, no depende del material de construcción sino del espíritu y la habilidad del artista para fecundar una innovación, planteamiento determinado por la criada india. Si bien la discusión no trasciende ni vuelve a mencionarse en las escenas posteriores, ambas posiciones nos permiten inferir

¹⁴¹ Esta sentencia, la búsqueda constante de un sonido original, lo relacionamos con la siguiente indicación de Valdelomar: "No puede salir un bello verso de un alma fea, ni bellos ritmos de una lira rota, ni bellos besos de labios sarnosos" (*Obras completas* IV: 300).

que la reconfiguración del estilo rudimentario y el espíritu del artista deben complementarse para elaborar una novedad artística.

En esta primera escena, la presencia de Moscatel como labrador de flautas nos remite a la imagen indiscutible del artista, el intelectual creador de arte. Por breves instantes, “*ensaya su flauta*” e introduce ciertos acompañamientos musicales que envuelven a la atmósfera campestre. Esto nos permite resaltar la sensibilidad de Valdelomar por establecer cautelosamente el cuestionamiento de los principios del arte.

b. Alusiones a la cruda realidad de los campesinos

En el diálogo de Moscatel con Diamela encontramos ciertas relaciones de las actitudes humanas con los comportamientos de los animales. Al principio las referencias recaen en las situaciones cotidianas: Diamela cuenta que, con la ayuda de “Peta” (personaje nombrado no representado), una vaca “decía con su voz ronca: ¡mi hijo... mi hijo!”, y pregunta por qué los toros no se hacen cargo también de sus crías. Moscatel le responde “porque no tienen seguridad de que sean suyos”. Por su parte, Diamela defiende a las vacas, pues estas no engañan a los toros; mas Moscatel indica que en la “dehesa son muy señoras de su casa, ¡pero ya las vieras tú en el gramadal!”

Las menciones jocosas terminan por revelar la explotación laboral y los castigos que reciben los campesinos: Diamela menciona el comportamiento del toro, pues junto a los demás de su especie están sometidos bajo el yugo. Moscatel refuerza esa imagen al indicar que al compartir ese dolor y del “gañán”, que “hinca, hiere, saca sangre”, se consolida la fraternidad. Esta apreciación se relaciona la injusticia que recibe el campesino; empero, el maltrato y el padecimiento en el campo, bajo la dominación del capataz, conduce al surgimiento de la hermandad. Aunque no existe una indicación respecto a una rebelión o un estallido contra el orden establecido, existe un intento por divulgar la cruel realidad de los dominados:

MOSCATEL:	Y todos tienen su castigo. El alacrán mata a la víbora...
DIAMELA:	Y el hombre mata al alacrán...
MOSCATEL:	...do... fa... sol... ¡y el patrón mata al hombre!... do... la... si... sol...

Más adelante, en la quinta escena, se menciona el martirio que padecen los rurales al ser castigados: Maura le pregunta a Agueda de donde provienen los sollozos, recibiendo la respuesta que proceden del calabozo. Esta información conmueve la sensibilidad de Maura quien siente compasión y se solidariza con los desprotegidos:

AGUEDA: Es abajo, hija mía, en el calabozo; los que están en el cepo; los serranos, los de anoche...

MAURA: ¿Hay aquí gente que llora? Los que lloran son mis hermanos. Los que se quejan son mis hermanos. Nuestros verdaderos hermanos son los que lloran, cuando nosotros lloramos...

En esta evocación, los lamentos emergen como contrapuntos entre los diálogos, creando una fuerte sensación de congoja en el espectador. Aunque los personajes hagan caso omiso a las quejas (“*Óyense los quejidos de los presos*”, “*Quéjense en el cepo*”), el padecimiento de los castigados en el cepo y las referencias sobre el trato feudal refuerzan la terrible condición de los campesinos en la hacienda. Además, vislumbramos una leve identificación con el sentimiento colectivo y el dolor ajeno en Maura con la finalidad de enfrentarse a la indiferencia de los demás personajes.

c. Revelaciones del sueño

La reacción dramática contra la norma tradicional también se visualiza en el nivel de la intuición donde los aspectos que se desarrollan en la realidad son previstas por el sueño. El subconsciente del personaje revela acciones que ha realizado o aspiraciones que pretende conseguir, de modo que el espectador juzga la situación y aprovecha para enunciar juicios.

El primer momento de verdad interior en el juego escénico aparece en la primera escena: Saraja, mientras duerme entre los matorros, jadea, delira y emite enunciados que, al reconstruirlo en un solo parlamento, obtenemos las alusiones de una pelea y el asesinato cometido a un desconocido:

SARAJA: ¡No! ¡No! ¡No te defiendas! ¡Yo tengo el cuchillo! [...] No, no huyas. Ya no puedes huir... [...] Estamos en la sombra. No te defiendas. Me has manchado de... [...] ¡La vieja no podrá! Ya, ya... [...] No, no te levantes. Estás lleno de sangre.

Desde la perspectiva de Moscatel, el sueño es una proyección de las acciones o posibles ejecuciones y afirma que “este muchacho ya no es como era. Desde hace tiempo anda solo; éste no las tiene todas consigo... Desde la Pascua... Éste sueña algo que ha hecho...” Incluso le hace recordar que algunos “van con la serpiente al cuello”.

Los movimientos y las expresiones perturbadoras de Saraja, proyectadas desde el subconsciente, sugieren el atentado contra Membrillejo, hijo Espigua, quien, en la segunda escena, menciona que el cadáver encontrado en el río tiene una herida en el corazón por un puñal. No existen más referencias respecto al asesinato, pero las

declaraciones de Moscatel sobre el comportamiento anormal de Saraja, conllevan a especular que este cometió el homicidio. La idea se refuerza cuando Saraja despierta asustado mencionando “¿Qué? ¿Quién? ¿Dónde está?...” ante el quiebre de la lámpara y el grito producido por Diamela. Su salida de la escena, diciendo “¡La mala sombra ha entrado aquí!”, lo compromete aún más con el acto perpetrado.

Más adelante, en la primera escena del acto segundo, Damián, quien “*duerme en su silla*” a las seis de la tarde, acompañado por su hija Elia y el criado Pedro, se despierta de su aletargado sueño y comenta que vio a su desaparecida hija sin poder conversar con ella:

DAMIÁN: Soñaba, soñaba. ¡Qué cosas tan atroces soñaba, Elia! He visto en sueños a mi hija, a Maura. La he visto venir, hablarme y cuando oí su voz quise ir a ella, y... ¡y he despertado! ¡Y nada, nada, Dios mío!

La preocupación de Damián ante la desaparición de Maura resquebraja su estado normal. En el inconsciente, el viejo hacendado anhela retener a su hija, pero esta se presenta esquiva. El sueño sugiere, entonces, la intensa repercusión sobre el estado anímico del personaje, siendo lo más revelador las intervenciones soñolientas de Saraja.

d. Un espacio construido desde lo onírico y la fantasía

En contraste con el espacio dramático representado, en la tragedia pastoril encontramos “espacios narrados” no escénicos que se introducen por medio de los relatos de los personajes; es decir, en vista de que no serán representados, la libre imaginación de los personajes nos conducen a un espacio alejado de la realidad escénica. La referencia más explícita lo encontramos en la intervención de Diamela, quien menciona que el sueño le permite escapar del mundo cotidiano para ingresar a un ambiente fantástico:

DIAMELA: [...] Cuando sueño soy otra. Tengo lindos trajes, me veo en unos grandes palacios de piedra forrados en planchas de oro. Hay muchos servidores con largas túnicas. Hay una cosa llena de luz, ante la cual nos arrodillamos. Sale un rey, un gran rey a quien no se puede mirar de frente... Por la ventana se ven pasar llamas cargadas de riquezas y se oye un sonido de quenas... Me paseo por el palacio lleno de luz, de una luz que no se ve pero que ilumina... Sueño también con Amancae, que me trae flores, y entonces voy con él por unos caminos azules... mi cuerpo no pesa, todo es azul, azul... ¡Qué rico es soñar! ¡Pero cuando despierto! Yo quisiera nunca despertar.

La instancia esplendorosa y exótica es la ciudad imperial. Diamela detalla sucesiva y suntuosamente los signos más relevantes: narra que en sueños viste trajes preciosos en un palacio dorado lleno de sirvientes, llamas que cargan opulentas riquezas en medio de sonidos de quena y un pueblo que alaba a un rey, al que no se le puede mirar el rostro pero que se arrodilla ante el Inti. Sin duda, el espacio indígena alterno, de índole nobiliario, se reinventa con entusiasmo, con elementos ostentosos vinculado con el espacio “azul” que permite engendrar en el espíritu una complacencia de libertad absoluta: “entonces voy con él por unos caminos azules... mi cuerpo no pesa, todo es azul, azul...” Por tanto, esta referencia evidencia una clara preferencia por evadir la realidad y dirigirse hacia un espacio insólito dentro de la pieza teatral.

Además de la intención de Diamela por instalarse en el espacio onírico, Maura construye un espacio propio a partir de la naturaleza. Cuando todavía se encuentra en la hacienda y conversa con Agueda, en la quinta escena del primer acto, tras señalar la soledad acosadora e identificarse con el dolor ajeno, ya anuncia el ánimo por liberarse de toda atadura: “Quiero ir lejos, lejos... muy lejos... Quiero estar libre. [...] ¡Iré libre, libre, sola, sin cárcel!...”. Al término del primer acto, una despavorida Agueda menciona a los presentes las palabras que le dijo Maura: “El campo ha envejecido, Agueda. Ya no hay juventud. Se va la juventud. Se muere el mundo... ”.

Permanecer en un espacio infecundo entristece a Maura. Por eso, en la “Escen[a]” del “Apéndice”, las palabras delirantes de Maura nos describen un espacio oscuro, lujoso y exótico. Desde su propio enfoque, considera a Osián un honorable caballero (“Señor caballero de la noche”), le increpa porque no da “luz” al “palacio” y, casi al término, menciona el lugar donde se encuentra: “Yo vivo en un mundo muy lejano, muy dulce, muy azul... Pienso en ti, Osián. Te he guardado mi belleza, ve, mi belleza, mi carne...”

El espacio exótico y el ambiente “azul” se convierten en el entorno mágico y liberador de los espíritus entristecidos a causa del sometimiento de la cotidianeidad. Por un lado, Diamela se refugia en una instancia sobrenatural por medio del universo onírico, mientras que Maura se dirige al espacio ignoto del campo para construir, desde su propia mirada, un espacio fantástico que conserva su belleza. Los ánimos decadentes de los personajes, disconformes con lo rutinario, emprenden a un espacio fantástico teñido de “azul”. La opresión de las circunstancias y las constantes aflicciones obliga a

los personajes alejarse de la realidad, aspecto característico de todo protagonista de impronta modernista.

e. Lo trágico en las dos escalas sociales

Dos sucesos trágicos provocan un cambio en el comportamiento de los personajes de *Verdolaga*: la inesperada muerte de Membrillejo, hijo de la vieja india, y la desaparición y la repentina locura de Maura, hija del viejo hacendado. Estos fatídicos hechos alteran, radicalmente, el equilibrio del drama desde la segunda escena. Y, además, establece que la fatalidad se ha situado en ambos estratos sociales.

En la segunda escena del primer acto, Espigua ingresa con *Cadillo*, su perro, mencionando trágicos porvenires. Entre lamentos vaticina el declive de la vida, la cosecha, la agricultura y la fe a consecuencia de la muerte de su hijo, Membrillejo. Aunque Moscatel y Diamela le recomiendan serenidad y conformarse con los dictámenes del Altísimo, Espigua solo se enfoca en describir el hallazgo del cadáver descompuesto a orillas del río y, dejando de lado la ternura de una madre, advierte que encontrará al asesino para tomar venganza con sus propias manos (“Para entonces estará bien filudo el cuchillo...”).

Para Diamela es injusto que haya muerto Membrillejo, pues lo consideraba una persona caritativa y pacífica, de espíritu tranquilo y actitud serena, a pesar de que las demás personas sentían antipatía por su actitud: “era bueno. No le gustaba pelear. Le tenían envidia”. En esa evocación, Espigua describe a su hijo vestido de poncho, con su flauta, su tambor, su vihuela, elementos que construyen la imagen de un artista en la hacienda. Valdelomar no brinda más rasgos de la víctima, pero, a nuestro parecer, sugiere que, en el ambiente provincial, las personas rencorosas y codiciosas no logran comprender el proceder del artista.

Luego, Diamela quiebra de manera accidental la lámpara del altar, produciendo el derrame del aceite. Este acto provoca un temor por el destino desolador de desgracia o de muerte. Diamela se asusta y Moscatel elabora una cruz con dos carrizos; ambos deciden enunciar una plegaria para conseguir misericordia al altísimo por el acto cometido: “Por los divinos clavos de la cruz, / por las heridas de tu pecho, / ten piedad de nosotros, ¡Jesús!”. El temor a una próxima tragedia les motiva a pedir misericordia a la divinidad, pues la única esperanza o consuelo es refugiarse en la religión.

El segundo suceso trágico se centra en la familia del viejo hacendado. En la quinta escena, Maura, hija de Damián, se muestra afligida: “Estoy sola... Me han dejado sola...” Su tristeza lo relaciona con el infinito conjunto de agua marítima (“El agua de mar debe ser salada como las lágrimas”), con los quejidos de los que se encuentran en el cepo (“Nuestros verdaderos hermanos son los que lloran, cuando nosotros lloramos...”.) y los chirotes que Diamela despojó de su hogar (“no han hecho daño a nadie... Tú has roto un nido”). De esa manera, al sensibilizarse con los desposeídos y encontrarse desamparada, decide retirarse al campo, pues, frente a la realidad adversa del desamor, ir “lejos, lejos... muy lejos...” tranquilizaría el alma entristecida.

En la última escena, Maura ha desaparecido, lo que causa la preocupación de Damián y Osián. Mientras yace Damián sentado en la silla, en la escalinata, “*frente a la puerta del calabozo*” (haciendo referencia al poder que ostenta en la hacienda), sin ponerse en pie, acompañado por su hija Elia, Agueda declara que Maura se ha escapado al monte. Al saber dónde podría encontrarse Maura, Osián convoca a los peones, manda ensillar los caballos y, con la “*campana de la hacienda*” que suena “*a rebato*”, decide buscarla: “¡A mí, síganme a mí!”

En el Acto II, después del rezo diario a las seis de la tarde, la reacción de Elia resalta el fastidio por la preocupación de su padre. Le dirá: “¡Siempre Maura! ¿Por qué piensas tanto en eso, papá? Debes olvidar”; pero Damián se resiste: suprimir el dolor ante la desaparición de Maura es aceptar el resquebrajamiento gravitacional de la solidaridad y del hogar: “este dolor no. Éste es nuestro. Este es de todos”.

El regreso de un consternado Osián tras no encontrar a Maura, en la segunda escena, refuerza la tensión: “cuando no estoy seguro de que la buscan, no estoy tranquilo. Yo la quisiera muerta y tendría sosiego, pero sé que está viva, sé que está cerca de mí, que está en el campo”. Además, recuerda el terrible encuentro con Maura en la noche, “al borde del río, en junio”, porque la vio convertida en una presencia desagradable: “una figura horrible, un monstruo [...] eché a correr como un loco...”.

Al respecto, estas referencias convierten indirectamente al personaje de Maura, manteniendo su condición de mujer, en un ser extraño para los demás. Por tanto, desde las expresiones de Osián, Maura ya no se le visualiza como la hija del hacendado, sino “un monstruo”, un elemento ajeno al entorno familiar y a las prácticas sociales, y que inspira temor para quienes pretenden buscarla.

Los dos sucesos desconcertantes producen un clima de dolor ante la muerte y lo desconocido. La tristeza que envuelve al viejo Damián, la angustia de Osián por el estado de Maura, incrementan el tono dramático establecido por la congoja de Espigua ante la muerte de su hijo. Los dos estratos sociales (de los hacendados y de los indios) se encuentran bajo la misma agonía y la voluntad del cruel destino, elementos que ejecutan el sentido de la decadencia humana en la tragedia pastoril.

4.1.3.5 El manejo del ritmo en el verso y la prosa

La presencia de la prosa y enunciados en verso evidencian el papel fundamental del ritmo en la elaboración constitutiva de la pieza teatral. A continuación, examinaremos la presencia del ritmo en las intervenciones correspondientes a la estructura de un poema y, posteriormente, en los fragmentos en prosa.

a. El ritmo en el verso

La carga emotiva de versos en el diálogo de una pieza teatral mayormente en prosa genera un incremento en la tensión dramática.

a.1 El augurio y la revelación de Espigua

En la segunda escena del primer acto, Espigua augura temibles tiempos para la cosecha y el espíritu tras encontrar el cadáver de su hijo. Reproducimos la intervención de Espigua con los grupos rítmico semánticos y la secuencia temporal rítmica:

	Grupo rítmico semántico	Secuencia temporal rítmica
ESPIGUA		
Se podrirán las uvas en el parral.	oooó/oóo/oooó	- - - 4 - 6 - - - - 11 -
Se secarán los granos en el maizal.	oooó/oóo/oooó	- - - 4 - 6 - - - - 11 -
Se apagarán los cirios en el altar...	oooó/oóo/oooó	- - - 4 - 6 - - - - 11 -
Topa, topa, carnerito.	óo/óo/ooóo	1 - 3 - - - 7 -
La yerba santa mata al grillo.	oóo/óo/óo/óo	- 2 - 4 - 6 - 8 -
Hay un cadáver en el río.	ó/ooóo/ooóo	1 - - 4 - - - 8 -

Los grupos rítmico semánticos de mayor preponderancia son “oooó” (“Se podrirán”, “en el parral”, “Se secarán”, “en el maizal”, “Se apagarán”, “en el altar”) y “oó” (“topa”, “santa”, “mata”, “al grillo”). Ambos grupos producen una sensación del ritmo en los versos y brindan referencias sobre el declive del campo y la inminente

muerte. Es interesante que los recursos de la hacienda, con los grupos “oóó” (“las uvas”, “los granos”, “los cirios”) tengan la misma frecuencia con las referencias del cuerpo encontrado en el arroyo, con “ooóo” (“carnerito”, “un cadáver”, “en el río”). Esta percepción se resalta además con una expectativa frustrada con el grupo “ó” (“Hay”) que representa la alusión objetiva del lugar en que se encuentra el cadáver.

Al segmentar en tres el poema obtenemos lo siguiente: los tres primeros versos lo titulamos “El infortunio de la hacienda”; el segundo segmento lo conforma solo el cuarto verso octosílabo cuyo título es “Los saltos del carnerito”; y, el tercer segmento, con los dos últimos versos, denominado “La terrible revelación”.

El primer segmento busca establecer un impulso métrico repetitivo, de igual repartición de tiempos marcados y con un peso semántico referente a una futura desolación. Los versos dodecasílabos evidencian una predicción catastrófica con tiempos marcados en verbos en futuro (“podrirán”, “secarán”, “apagarán”), lo que intensifica la devastación que arrasará con los recursos (“uvas”, “granos”, “cirios”) y los lugares de la hacienda (“parral”, “maizal”, “altar”).

El segundo segmento, conformado por el verso octosílabo, indica una acción dramática. Espigua no comunica sucesos venideros, sino los movimientos del “manchado”, el carnero de Moscatel, descrito en la primera escena: *“el cabritillo pintado e inquieto hurga en la gramilla o salta sin razón”*. Por tanto, este verso proporciona una información objetiva de la acción del “carnerito” con “óo” (“Topa”, “topa”), determinando el salto a nivel semántico y el impulso iterativo a nivel rítmico.

El tercer segmento, compuesto por los versos eneasílabos, manifiesta un suceso en las afueras del espacio escénico. El quinto verso, triplica el grupo rítmico semántico “óo” luego del grupo “oóo” que determina que “La yerba”, catalogada como “santa”, el espacio privilegiado de la hacienda, ha acabado con “el grillo”. La analogía de esta referencia se potencia con la afirmación del último verso. El impulso métrico, en esta sección, se quiebra por el énfasis del grupo solitario “ó” (“Hay”), de expectativa frustrada, seguido de dos formas repetitivas “ooóo” (“un cadáver”, “en el río”). La referencia lejana de un terrible cuadro se intensifica, la revelación del cadáver en el río produce conmoción.

En los versos¹⁴³ el locutor personaje se dirige a varios alocutarios representados al augurar sucesos terribles en la hacienda y determinar la presencia del cadáver en el río; pero también podemos advertir que se dirige a un alocutario representado cercano al enunciar los saltos del “carnerito”. Las imágenes producidas por Espigua advierte al espectador una realidad infecunda y desoladora de la hacienda a consecuencia del suceso fatídico.

a.2 Sucesos progresivos hacia el desenlace

Espigua anuncia que tomará venganza con sus propias manos al encontrar al asesino de Membrillejo. Veamos la disposición de los grupos rítmico semánticos y la secuencia temporal de los tres cuartetos de versos eneasílabos¹⁴⁴:

	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
ESPIGUA		
¡La abeja busca su panal!	oóo/óo/ooó	- 2 - 4 - - 8 -
¡La polilla busca el granero!	ooóo/óo/oóo	- - 3 - 5 - - 8 -
¡El corazón busca el puñal!	oooó/óo/oó	- - - 4 5 - - 8 -
¡Espigua busca al traicionero!	oóo/óo/ooóo	- 2 - 4 - - - 8 -
¡La abeja encuentra su panal!	oóo/óo/ooó	- 2 - 4 - - - 8 -
¡La polilla entra en el granero!	ooó/óoo/oóo	- - 3 4 - - - 8 -
¡El corazón entra el puñal!	oooó/óo/oó	- - - 4 5 - - 8 -
Espigua encuentra al traicionero.	oóo/óo/ooóo	- 2 - 4 - - - 8 -
La abeja llena su panal.	oóo/óo/ooó	- 2 - 4 - - - 8 -
La polilla seca el granero.	ooóo/óo/oóo	- - 3 - 5 - - 8 -
Al corazón seca el puñal.	oooó/óo/oó	- - - 4 5 - - 8 -
Espigua mata al traicionero.	oóo/óo/ooóo	- 2 - 4 - - - 8 -

Los versos demuestran una elaboración rítmica paralelística, pues los tiempos marcados y las variantes de los grupos rítmico semánticos de la primera estrofa coinciden con las dos subsecuentes, formando una previsible constante métrica; sin embargo, en el segundo verso de la segunda estrofa, se observa una distorsión que quiebra momentáneamente el impulso métrico.

¹⁴³ Los versos analizados presentan una amplia libertad poética producida por la rima asonante y con una mezcla de tres dodecasílabos, un octosílabo y dos eneasílabos. Esta exploración rítmica de mezclar diversos versos evidencia la búsqueda de una renovación rítmica. Según Navarro Tomás (1972), esta tendencia forma parte de las innovaciones métricas de los modernistas (460).

¹⁴⁴ La rima consonántica usada por Valdelomar es alternada y tiene la forma estrófica de ABAB. Según la revisión métrica de Navarro Tomás (1972), este tipo de estrofa de versos eneasílabos fue la más frecuente durante el modernismo (433). Nuestro escritor mantiene la estructura métrica modernista con rimas intercaladas aunque ya introduce los términos referenciales al ámbito provincial.

Los grupos rítmico semánticos presentan una estructura dominante con la forma “óó” (“busca”, “entra”, “encuentra”, “llena”, “seca”, “mata”), seguido del grupo “oóó” (“La abeja”, “granero”, “Espigua”). Estos grupos se repiten en cada estrofa. El grupo rítmico semántico “ooóó” (“La polilla”, “traicionero”) aparece con una frecuencia menor similar a los demás grupos. Debemos anotar que la tendencia métrica se encuentra en la uniformidad del grupo “óóó” (¡La polilla entra en el granero! ooó/óóo/oóó), pues los tiempos marcados en las sílabas tres, cuatro y ocho no coinciden con las demás distribuciones, lo cual determina una cima prosódica particular.

Las tres estrofas presentan una progresiva relación de sucesos que se van repitiendo y concatenando hacia un final. En tal virtud, podemos dividir las en tres segmentos: el primero denominado “la búsqueda”; el segundo, “el encuentro”, y el tercero, “el desenlace”. En cada una de las estrofas, en el tercer verso, se evidencia una reacción violenta acorde con la afluencia de dos tiempos marcados (“oooó/óó”). Además, solo las dos primeras estrofas poseen signos de admiración.

En la primera estrofa, a nivel semántico, determinamos las situaciones en imágenes: la abeja, la polilla, el corazón y Espigua buscan el panal, el granero, el puñal y al traicionero, respectivamente. La interacción entre el agente de acción y el elemento de destino se genera con el verbo en presente “busca”. Por ello, la frecuencia más notoria de la composición es el grupo “óó”, que intenta determinar, a nivel rítmico, una labor significativa que relacione similares condiciones: cada ente persigue su propósito.

En la segunda estrofa, el verbo “busca” se sustituye por “encuentra” y “entra”, manteniendo el grupo rítmico semántico “óó” como la mayor frecuencia. Este cambio produce un choque de tiempo rítmico en dos momentos de confrontación que a nivel semántico se centra en el ingreso de la “polilla” y el “puñal” orientados al “granero” y al “corazón”. Este énfasis determina una tensión reflejado en los dos tiempos marcados y en el encuentro y en la inserción del lugar que estaba buscando.

En la tercera estrofa se mantiene la simetría rítmica inicial, pero se introducen los verbos “llena”, “seca” y “mata”. Estos versos se alteran a nivel significativo por las acciones resultantes luego de la búsqueda y el encuentro o ingreso de los agentes: si la abeja llena el panal, la polilla y el puñal secan el granero y el corazón, entonces, Espigua mata al traicionero. Dicha resolución de los sucesos se determina en versos que no están sujetos al énfasis de los signos de exclamación.

Los versos de Espigua mencionan acciones progresivas de distintos seres, elementos y de sí misma, por su propio nombre y desde una mirada objetiva, hasta cumplir con su propósito. Espigua trata de convencer que así como los seres que revisten el campo tienen una finalidad y el puñal se concentra en desangrar al corazón, ella debe conseguir la venganza matando al traidor, al asesino de su hijo.

a. 3 La devoción cristiana de Diamela y Moscatel

Una vez que Espigua sale de escena. Diamela decide arreglar el altar, pero al colocar las flores tropieza con la lámpara que cae y se hace pedazos. El golpe produce un ruido seco, espanta a Diamela, despierta a Saraja e impresiona a Moscatel quien improvisa una cruz con sus carrizos. En ese momento, Diamela y Moscatel se ponen a rezar para que ningún mal amenace la paz de la hacienda:

	Grupos rítmico semánticos	Secuencia temporal rítmica
<i>DIAMELA (Llorando)</i>		
Por los divinos clavos de la cruz.	oooóo/óo/ooó	- - - 4 - 6 - - - 10 -
Por las heridas de tu pecho,	oooóo/ooóo	- - - 4 - - - 8 -
ten piedad de nosotros, ¡Jesús!	ó/oó/ooóo/oó	1 - 3 - - 6 - - 9 -
<i>MOSCATEL (Arrodillado)</i>		
Por los divinos clavos de la cruz.	oooóo/óo/ooó	- - - 4 - 6 - - - 10 -
Por las heridas de tu pecho,	oooóo/ooóo	- - - 4 - - - 8 -
ten piedad de nosotros, ¡Jesús!	ó/oó/ooóo/oó	1 - 3 - - 6 - - 9 -

La intención de colocar dos veces la misma estrofa¹⁴⁵, con una acción diferente, pretende concentrar una mayor angustia en el espectador ante el sollozo inconsolable de Diamela y la reverencia de rodillas de Moscatel; ante el altar, ambos sienten que han cometido una infracción y podrían ser culpables por los posibles sucesos trágicos.

El primer verso inicia con el grupo semántico de mayor longitud “oooóo: Por los divinos” que por la demora de la ejecución del tiempo marcado, luego de tres tiempos no marcados, determina una funcionalidad significativa: enaltecer los elementos divinos como “clavos” y “cruz” en el momento de la crucifixión del Señor.

¹⁴⁵ De acuerdo con Navarro Tomás (1972), los modernistas pretendieron reducir el repertorio de la estrofa y la exploración de nuevas combinaciones métricas en la estrofa (461). No obstante, este tipo de estrofa está compuesto por una serie de 11-9-10 sílabas. Esta aplicación, coloca a Valdelomar dentro de la instancia del fenómeno posmodernista por la sucesión endecasílabo, eneasílabo y decasílabo, a manera de un verso libre. El teórico menciona que en las composiciones líricas breves se induce a un conjunto de diversos efectos rítmicos para mezclar el tono de las situaciones: “en las escenas de mayor tensión lírica el diálogo mismo se transporta al plano del verso” (497).

El segundo verso también contiene una demora rítmica hasta el primer golpe acentual en el grupo rítmico semántico “oooóo: Por las heridas”. La presencia de un grupo simétrico al anterior produce una consonancia con la imagen significativa correspondiente a las laceraciones del pecho de Jesucristo.

La evocación al momento más trágico de Jesús culmina con una petición en el último verso. Los tiempos marcados golpean en la primera sílaba en el primer grupo rítmico semántico solitario, cuyo énfasis determina la dimensión semántica del verso: la petición del perdón. A nivel rítmico, el movimiento inicial se altera con la estructura “ó: ten” que contribuye con el devenir del requerimiento dirigidos al grupo “oó”: piedad, ¡Jesús!”.

En este fragmento, Diamela y Moscatel ejecutan la misma enunciación, pues se sienten culpables de haber trasgredido el decorado del altar del Señor de Luren. Por tanto, se identifican con el pronombre en primera persona plural “nosotros” dirigido al destinatario identificado como “¡Jesús!”, el alocutario representado por los clavos y la cruz. Ante el temor de ocasionar una tragedia en la hacienda, los personajes deciden enunciar una plegaria que glorifique el sacrificio de Jesús con el fin de que conseguir misericordia, lo cual demuestra la devoción cristiana en el espacio provincial.

b. El ritmo en la prosa

Una vez revisado las diversas enunciaciones de *Verdolaga* en verso, indagaremos en las aplicaciones rítmicas de la prosa. En el ritmo de la prosa nos enfrentamos ante los cambios tonales, los momentos de exaltación y del ritmo de sentido debido a la secuencia de los procedimientos técnicos de tensión y distensión.

b.1 La emotiva intervención de Espigua

El fragmento que analizaremos merece un valor significativo, pues Espigua empieza a contar el momento crucial en que encuentra a su hijo:

G.A.

G.F.

ESPIGUA:

3	Yo – estaba – en el rancho;
2	el fogón – ardía;
3	el humo – salía – de la olla;
4	el perro – estaba – ladrando - junto a la quinchá;
2	y se me paró - el corazón.

1	¡Membrillejo!	1
1	¡Membrillejo!...	1
5	Oí – la voz – de mi hijo – Membrillejo – que me decía:	
1	Madre,	
2	me están – matando.	3
1	Madre,	
4	me están – clavando – un puñal – en el corazón...	2
3	Dos días – buscándolo – por los cercos,	
1	por los callejones,	
1	por el monte:	
1	¡Membrillejo,	
1	Membrillejo!	5
2	¿Dónde – te has escondido?	1
1	¡Hijo,	
1	Membrillejo!	2
2	Entonces llegué – al río	
3	y columbré – los gallinazos – con sus alas;	
3	estaban – comiendo – de un bulto	
3	y apestaba – mucho – a la orilla – del río.	4
1	Se espantaron	
3	y fueron – a pararse – en los pajarobobos...	2
1	Apestaba.	1
3	Tenía – la cabeza – entre el agua	
2	y el cuerpo – sobre la grama.	2
3	Éste (<i>señalando al perro</i>) – lo reconoció – primero...	1
5	Yo – lo conocí – porque tenía – la herida – en el corazón,	
1	morada,	
2	llena – de moscas...	3
2	Apestaba – mucho.	1
2	El sol – bien fuerte.	
3	Parecía – que estaba – sudando.	3
3	Le limpié – el sudor – con mi manta	3
5	y lo besé – en la boca – al pobrecito – hijo – de mis entrañas...	5
1	Apestaba...	1
2	Estaba – como podrido...	2
1	Lo mataron.	1
1	¡Membrillejo!	1
1	¡Membrillejo!	1
1	¡Membrillejo!	1

El análisis arroja una preponderancia de los grupos fónicos impares (32) frente a los pares (11). El carácter de vivacidad de los grupos unimembres, propio de la prosa dialogada artística, contribuye al delirio y a la sensación de perturbación de Espigua al clamar repetitivamente “¡Hijo”, “Membrillejo!, y en ciertas referencias del lugar y datos sensoriales (“por el callejón”, “por el monte”, “Apestaba”, “morada”, “Lo mataron”).

Los grupos fónicos trimembres aseguran la carga emotiva y descriptiva del lugar provincial y hogareña en que se encontraba Espigua (“Yo – estaba – en el rancho”, “el humo – salía – de la olla”, “Dos días – buscándolo – por los cercos”), el encuentro con los gallinazos (“y columbré – los gallinazos – con sus alas”, “estaban – comiendo – de un bulto”) y el descubrimiento del cadáver (“y apestaba – mucho – a la orilla – del río”,

“y fueron – a pararse – en los pajarobobos...”, “Parecía – que estaba – sudando”, “Le limpié – el sudor – con mi manta”).

Por otra parte, los grupos fónicos bimembres generan un efecto de solemnidad que refuerza los enunciados descriptivos: “y se me paró - el corazón”, “me están – matando”, “¿Dónde – te has escondido?”, “Entonces llegué – al río”, “llena – de moscas...”, “Apeataba – mucho”, “El sol – bien fuerte”, “Estaba – como podrido...”.

Respecto a los grupos fónicos largos, los tetramembres revelan las circunstancias con una sensación inquietante: “el perro – estaba – ladrando - junto a la quinchita”, “me están – clavando – un puñal – en el corazón...”. Los pentamembres, por la carga fonética del grupo impar, contiene una descripción emotiva y solemne: “Oí – la voz – de mi hijo – Membrillejo – que me decía”, “Yo – lo conocí – porque tenía – la herida – en el corazón”, “y lo besé – en la boca – al pobrecito – hijo – de mis entrañas...”.

La estampa rítmica de los grupos acentuales nos permite visualizar lo siguiente:

4 – 1 – 1 – 3 – 2 – 5 – 1 – 2 – 4 – 2 – 1 – 2 – 1 – 3 – 1 – 3 – 3 – 5 – 1 – 2 – 1 – 1 – 1 – 1

La intención emotiva del fragmento tiene una consecuencia en el ritmo lingüístico: se comienza con un contundente crescendo y, luego, aparecen en tres porciones largos en diferentes momentos hasta terminar con grupos fónicos breves en un enfático decreciendo paulatino. Este vaivén fónico revela un dramatismo emotivo con un tono similar a lo narrativo.

Conforme al ritmo de pensamiento, la intervención de Espigua presenta una estructura lineal a partir de un plano de secuencias descritas progresivamente. No obstante, el hecho de narrar acontecimientos ya ocurridos, determina un enunciado que dilata el pasado; es decir, encontramos una antilinearidad al recordar y, a partir de ello, se erige el movimiento lineal.

Instintivamente, encontramos una diversidad de elementos repetitivos o paralelismos fónicos y pocos paralelismos de situaciones que acercan el fragmento al valor poético¹⁴⁶. Veremos que la necesidad del lirismo en el teatro pretende alcanzar la intensidad dramática quietando el movimiento dramático:

¹⁴⁶ Desde el inicio de la obra, evidenciamos otros paralelismos que refuerzan el ritmo en la prosa dialogada artística entre Diamela y Moscatel. Veamos los enunciados más resaltantes: Diamela: Buen sol.../ sol de vendimia // las víboras son malas / malas de raza // Las víboras vencen con malicia / Las víboras odian a los sapos [Paralelismo sinonímico]; Es alegre / y me parece triste // Yo tocaré la flauta más triste / y verás como la hago reír... [Paralelismo antitético]; La vaca lo lamía / lo lamía // ¡mi hijo... mi hijo!... [Anáfora paralelística]. Moscatel: Unas ríen / otras lloran // [Paralelismo antitético]; El aguijón

a) *el fogón ardía / el humo salía... / el perro estaba ladrando... // por los callejones / por el monte // Madre, me están matando / Madre, me están clavando un puñal... //* [Paralelismo sinonímico].

b) ¡Membrillejo! / ¡Membrillejo!... // y *apestaba* mucho.../ *Apestaba* / *Apestaba* mucho / *Apestaba*... // ¡Membrillejo! / ¡Membrillejo! / ¡Membrillejo! [Anáfora paralelística].

c) Entonces llegué al río y columbré los gallinazos con sus alas / estaban comiendo de un bulto y apestaba mucho a la orilla del río / Se espantaron y fueron a pararse en los pajarobobos... [Paralelismo sintético conllevados por una anáfora paralelística oratoria].

d) Tenía – la cabeza – entre el agua / y el cuerpo – sobre la grama // Éste lo reconoció primero... / Yo lo conocí... [Paralelismo sintético].

b.2 El ritmo de pensamiento en los enunciados de Maura y Osián

En la escena quinta del primer acto, encontramos una cantidad de valores estilísticos relacionados con los grupos acentuales. En el diálogo se evidencia un lenguaje coloquial con una cantidad de grupos unimembres, aunque se conservan otros grupos determinados por el tiempo elocutivo y la rapidez de la tendencia teatral.

En el diálogo teatral, el ritmo tonal acompaña al ritmo lingüístico similar a una prosa artística; sin embargo, resulta muy significativo el ritmo de pensamiento en las construcciones dramáticas de Valdelomar. Percibimos de manera directa una dedicada presencia del paralelismo en doble forma, tanto sinonímica como antitética. A continuación resaltaremos los paralelismos del fragmento transcrito con una tipografía que debe leerse de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Asimismo, colocamos en cursivas los sintagmas que contienen los procedimientos paralelísticos:

MAURA: Hermosa es la mañana. No hay nadie, ama.

Estoy *sola*...
Me han dejado *sola*.

Oye, Agueda, ¿ves allí?... ¿Qué cosa queda allá, *lejos,*
lejos,
lejos?

AGUEDA: El mar...

MAURA: ¡El *mar*!
¿Cómo es el *mar*?
Mucha *agua*,
agua salada,

amarga, agitada. El agua del mar debe ser salada como las lágrimas. ¿Di,

Agueda, tú has llorado alguna vez?

AGUEDA: Pocas veces, Maura.

del *gañán* es cruel... Más malo es el *gañán* que el yugo // ¿Y los gallos? ¿Y los alacranes? ¿Y las mismas palomas? [Paralelismo sinonímico]; Las cañas son más tiernas / y las notas más alegres // Pero los animales luchan cara a cara. Los carneros frente a frente [Paralelismo sintético].

MAURA: Más fácil es reír que llorar. [*¿Quién llora,
quién,
quién,
quién se queja, Agueda?*

AGUEDA: Es abajo, hija mía, en el calabozo; [*los que están en el cepo;
los serranos,
los de anoche.*

MAURA: ¿Hay aquí [gente que *llora?*
Los que *lloran* [son mis *hermanos*.
Los que se quejan son mis *hermanos*.
Nuestros verdaderos *hermanos* [son los que *lloran*,
cuando nosotros *lloramos*....

¿Qué es esto Agueda?

AGUEDA: Es fruta, hija mía, mangos, duraznos, manzanas...

MAURA: La *fruta*,
[la jugosa *fruta*,
la alegre *fruta*. [La *fruta* no está enferma.
La *fruta* no llora;
no tiene corazón... [Los *árboles*, Agueda, son buenos.
Los *árboles* no dañan.

¿Por qué no te casas con [un *árbol?*
Un *árbol* no te haría sufrir como Claudio. Claudio [te *amaba*
y te hacía *sufrir*.

Tú debes casarte con un árbol. Tú eres, Agueda, la Señora Durazno.

AGUEDA: Maura, ¿quieres beber leche?

MAURA: ¿Leche? No. [Yo no *quiero beber* leche.
Quiero beber lágrimas...

¿Qué cantidad de dolor se necesitaría para llenar un jarro de lágrimas?

AGUEDA: [El *dolor*,
el *dolor*...

MAURA: Sí, Agueda. [¿Quieres que vayamos a nuestro paseo?
Quiero ir [*lejos*,
lejos...
muy *lejos*.
Quiero estar libre.

En este apartado, observamos abundantes reiteraciones que evidencian el intento por determinar el desequilibrio anímico de Maura. La repetición constante de varios términos en los breves grupos determina una vivacidad en el diálogo. Esta predisposición se consolida con el tono delirante y desesperante de los paralelismos, una clara adecuación al trazo del espíritu frenético de Maura, a diferencia de otros fragmentos en donde no evidenciamos el mismo nivel de énfasis.

Con respecto a las implicaciones del movimiento narrativo del diálogo, encontramos un tiempo lineal configurado por enlentecimientos breves de antilinearidad por medio de las reiteraciones. La ausencia de una linealidad produce en el diálogo una dimensión temporal anulada de la prosa poética. En tal virtud, la poca acción y el

preponderante uso de términos referidos a lo sucedido, el anhelo de escape, las sensaciones y situaciones nos introducen en un tiempo lineal lento.

Conviene terminar nuestro análisis del ritmo de la prosa con la intervención de Osián en la segunda escena del segundo acto. Para ello descompondremos el fragmento con sus determinados grupos acentuales y fónicos incorporando la tipografía utilizada en el anterior apartado:

DAMIÁN: ¿Pero insistes, hijo mío?

OSIÁN: Qué quiere usted, [*no puedo remediarlo.*
[*Cuando no veo a Ramón,*
[*cuando no estoy seguro*
 de que la buscan, [*no estoy tranquilo.*
 Yo la quisiera muerta y tendría sosiego, [*pero sé que está viva,*
[*sé que está cerca de mí,*
[*que está en el campo,*
 como una bestia, y me rebelo. [*No puedo.*
 Desde aquel día ¡ah! [*no puedo,*
[*no puedo.*

DAMIÁN: ¿Pero tú la viste, Osián?

OSIÁN: Sí, [*la vi,*
[*la vi con mis ojos.*
 Y ya no podré olvidarla nunca. ¡Ah! ¡La pobre loca! Yo iba aquella noche, bajo la luna,
 por el callejón de los sauces, [*al borde del río,*
 en junio; [*el río estaba seco.*
 Iba paso a paso en el silencio de la noche. De pronto sentí un grito, frío, helado,
 lejano, y súbitamente me acordé de Maura. El caballo relinchó extrañamente y levantó
 las orejas. El miedo apenas me dejaba mantenerme en la montura, cuando al llegar al
 portachuelo de la cruz, el caballo me detuvo violentamente y debajo de los guarangos
 salió [*una sombra,*
[*una figura horrible,*
[*un monstruo,*
 y me tomó la rienda y gritó: [*“¡Osián!*
[*¡Osián!”*
 Yo no pude más; eché a correr como un loco... ¡Ah! ¡Si no hubiera sido tan cobarde!
 Huí como un poseído y detrás el grito me seguía. [*“¡Osián!*
[*¡Osián!”*

A simple vista, a partir de los signos de puntuación, evidenciamos un predominio de los grupos acentuales impares sobre los pares. Este dato revela que nos encontramos ante un fragmento cuyo tono emotivo varía desde las referencias puntuales hacia las descripciones con resonancias emotivas con los grupos largos. De esta manera, el encuentro narrado por Osián adquiere un carácter emotivo-subjetivo.

En la intervención de Osián nos encontramos con una situación lineal que alterna a un tiempo de antilienaridad en el instante en que narra la situación tenebrosa al adentrarse en el campo en la noche. A pesar de las rupturas temporales, la progresiva manifestación de sucesos contiene un proceso estructural lineal.

La distribución de los grupos fónicos refleja constantes oraciones largas, manifestando que la figura rítmica alcanza su énfasis en los momentos de mayor carácter narrativo. Dentro del ritmo de pensamiento, evidenciamos un tempo lento adecuado a las repeticiones de términos, aunque sus variaciones no son tan marcadas.

A diferencia del fragmento de Maura, donde el paralelismo rítmico adquiere sentido, en el texto de Osián encontramos secuencias narrativas; no obstante, los paralelismos resaltados revelan la tenacidad del personaje por encontrar a Maura y las descripciones del encuentro. De esta manera, determinamos una fuerte tendencia de un ritmo de aguda sensibilidad que se evidencia en las reiteraciones de palabras. El cultivo de un registro poético en la prosa, propio del modernismo, enriquece el espacio de la hacienda.

4.2 Posibilidad de un teatro modernista: *Holofernes* (1931) de Ventura García Calderón

La enorme producción literaria de V.G.C. (1886-1959) comprende elementos estilísticos del modernismo y rasgos regionalistas. La crítica ha vislumbrado aspectos recurrentes como el exotismo y lo decadente en sus cuentos y, en menor grado, su poesía, pero ha omitido su proeza en el campo teatral. En este apartado nos centraremos en *Holofernes* (1931), pieza teatral que, a pesar de haber sido publicado en el contexto de la vanguardia literaria, evidencia el carácter modernista en lo temático y en el intachable manejo del ritmo en la prosa.

4.2.1 Recepción crítica en torno a la obra literaria de Ventura García Calderón

La severa crítica de Federico More contra la visión de la literatura peruana de V.G.C., en la revista *Colónida* (1916), fomentaron una imagen de desprestigio, ocasionando que no se tomara en serio las apreciaciones estéticas de nuestro escritor. No obstante, en los breves juicios subjetivos de More, en donde arremete contra las ideas de *Frívolamente* (1908) y *Dolorosa y desnuda realidad* (1914), reconoce, aunque no de manera favorable, la impronta modernista de V.G.C.: “Ese estilo es la congregación abigarrada de todos los lugares comunes del Modernismo” (34).

Luego, en los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2005), en el capítulo referido a la corriente “indigenista”, José Carlos Mariátegui denomina a V.G.C. un literato “emigrado”, ya que en sus obras encuentra un deleite por lo exótico y lo nativo, y una perspectiva desde lo externo a petición de la cultura europea (297).

En *Ventura García Calderón* (1947), Humberto Delgado considera vital la incursión literaria de V.G.C., pues presenta costumbres, leyendas y tradiciones por medio de un exigente estilo de la prosa: “¿Quién ha sabido darnos una sensación de pura belleza imaginativa, de ternura y sensibilidad, que la que perfuman sus páginas de historias noveladas, maravillosas por la fantasía del argumento y por la realidad y naturalidad de la trama?” (30).

Una percepción relacionada a la personalidad creativa de V.G.C lo realiza Luis Alberto Sánchez en *La literatura peruana* (1951). Lo considera sin objeción “el más difundido y famoso de los narradores [...] por una exquisita sensibilidad para el *bel decir* literario y para captar impresiones de la vida cotidiana” (1231). Sánchez acepta el interés “sugestivo” de los personajes y las situaciones nacionales, y distingue la intrepidez y la elegancia del estilo modernista en la incorporación sintáctica de galicismos, vocablos nuevos y desusados: “Ese dominio estilístico se advierte en las prosas líricas, [...] toda su innegable prosapia rubendariaca [es] un estilo que podría ser considerado ahora, la última supervivencia del modernismo” (1232).

Un acercamiento valioso sobre el estilo modernista de V.G.C se encuentra en *La Narración en el Perú* (1960) de Alberto Escobar. El crítico lo considera la figura representativa del modernismo por la sensibilidad en la elegancia de la forma textual, la selecta adjetivación y el compromiso intelectual (194). Escobar profundiza estas características en “Incisiones en el Arte del Cuento Modernista” (1999). Allí menciona el despliegue recreacional en el escape del entorno, la conducta autoritaria relacionado con la jerarquía colonial, así como la técnica rítmica o los “movimientos súbitos y suspensiones transitorias” para alcanzar el “*efecto final*” de la narración. Así, evidencia en “El alfiler” “el *imposible absoluto*” que “se asienta sobre la *realidad concreta*, pero sin destruirla por revelarla, apenas en un vértigo de fugaz coincidencia”¹⁴⁸ (196).

Asimismo, mientras Mario Castro (1964) considera a V.G.C. el “maestro del cuento corto” por el erotismo elegante y el lenguaje elevado (141), Estuardo Núñez (1965) aprecia la percepción y la evocación de lo regional mediante una “veta

¹⁴⁸ La cursiva es del autor.

inexplorada, el nativismo”, lo que conllevó a reivindicar a “el indio y el mestizo peruano”, “gracias a sus dotes de estilista y habilidad en el uso de recurso del cuento” (74). No obstante, según el crítico, las discusiones en torno a la autenticidad de la realidad andina ensombrecen la calidad y la imaginación de los textos de V.G.C. Por último, en torno a *Holofernes*, Núñez lo cataloga un “teatro de ideas” que inquieta las nuevas formas del teatro posterior a pesar de la poca acción de las escenas (63).

Más adelante, en *Las letras de Francia y el Perú* (1997), Núñez evidencia la exquisitez modernista de las publicaciones de V.G.C., el predominio por la producción literaria francesa, la renovación estilística de la prosa en lengua castellana y el intento de plasmar la vida indígena lleno de “sucesos pintorescos y escenas episódicas pero sin el sabor de la autenticidad, o por lo menos, de lo captado en forma directa” (208).

Por otra parte, Julio Ortega (1966) examina la formación intelectual de V.G.C. controlada por la inquietud simbolista como un aspecto reaccionario contra lo romántico: “las bases modernistas en la formación de V.G.C. no señala la opción por una escuela, sino la afinidad instintiva, el clima natural de su desarrollo” (106). La reacción de V.G.C. se enfoca en el plano estético porque renueva la sensibilidad en una atmósfera sensual y exquisita tras adoptar la lengua francesa. Así, el espíritu del escritor modernista radica en la descripción de una naturaleza desenfrenada y una visión pintoresca del Perú: “Anidan en él todas las corrientes y es capaz de dar forma personal a ese conglomerado de tendencias porque lleva en sí una energía creadora fabulosa. Y, sobre todo, flexibilidad de formas y capacidad de asimilación” (134).

En el prólogo a *La venganza del cóndor* (1973), Tamayo Vargas resalta el aporte artístico de V.G.C. frente a la crítica que solo reincide en la falta de veracidad de lo nacional en los relatos de ficción: “La verdad de García Calderón está en mostrar unas historias producidas en tal o cual lugar del Perú, con un marco geográfico que él sentía, a pesar de la distancia, y con un adecuado planteamiento del cuento, en el que fue verdaderamente un maestro” (9).

En *Literatura peruana* (1970), Tamayo reincide en la capacidad creadora de V.G.C., pues maneja “con indudable eficacia, la técnica del cuento en el impacto preciso y en la supresión de elementos circunstanciales que no contribuyen directamente al clímax y al desenlace de este género de narración” (800). Valora, además, el manejo del adjetivo y el efecto impresionista del relato: “hay una literatura noblemente lograda

y con perfiles propios, donde la leyenda o el paisaje peruanos –vistos desde fuera- se transmutan en elementos de valor estético universal” (801).

Por su parte, según Washington Delgado (1984), la creación literaria de V.G.C. se encuentra dentro del modernismo y en la vertiente arielista debido al interés por la perfección en la elaboración de la prosa gracias a la influencia de los modernistas Darío, Rodó y Gómez Carrillo. Asimismo, Delgado resalta el “estilo fino y sugestivo”, la firmeza en la línea matizada de color con “plasticidad y refinamiento artístico” (99).

La apreciación de Tomás Escajadillo¹⁴⁹ (1994) respecto a la prosa de V.G.C. resulta interesante. Considera innegable la labor técnica y la pericia formal del “prosista fino” por la capacidad de innovar y cultivar el cuento como un género moderno. Escajadillo menciona el proceder sobrio y elegante del lenguaje, el “alto sentido del ritmo”, la técnica de “efecto (impacto) final”, “el cuidado de los giros, la fluidez de su prosa, su pasión desorbitada por lo exótico, y una postura de elegante cinismo” (67).

James Higgings (2006) considera a V.G.C. el cultor más consumado del cuento modernista por los personajes y los escenarios cosmopolitas de *Dolorosa y desnuda realidad* (1914). Según Higgings, la calidad artística se impone sobre la representación superficial de la realidad nacional por medio de lo exótico y los personajes pintorescos “donde lo maravilloso constituye parte de la realidad cotidiana” (152-153).

En el estudio preliminar del primer tomo de la *Narrativa completa* (2011) de V.G.C., Jorge Valenzuela esclarece la influencia del modernismo, en su variante decadentista, hacia una preferencia exótica en la narrativa de ficción. Valenzuela determina que la literatura francesa del siglo XIX conlleva a V.G.C. mantener una vertiente decadentista y una mirada exotista desde *Dolorosa y desnuda realidad*. Esta tendencia explica que “Ventura cumplía, a su modo, y con sus limitaciones, la tarea de alimentar la imaginación de un país para el cual el Perú era un mito y una leyenda” (13).

Según Valenzuela, la posición ideal de la generación arielista, que intenta conducir una sociedad de élite por medio del lenguaje, la moral en la vida, el soporte cosmopolita de lo extranjero y lo exótico del ambiente nativo, identifican la postura de V.G.C. (17-18). Además, la obra de V.G.C. es más el reflejo de una “actitud o

¹⁴⁹ Hemos preferido no profundizar en la visión “inexacta, pueril, exótica y sensacionalista” que Escajadillo señala sobre la imagen del indio o la mirada de los “amos blancos” o vencedores hispanistas hacia los indios vencidos de V.G.C. (69). Escajadillo solo evidencia que en *La venganza de cóndor* no se capta el mundo regional ni el comportamiento ni la caracterización de los personajes indígenas, mas bien brinda un acercamiento exótico al lector europeo y una caricatura o “deformación” al lector nacional (81).

sensibilidad frente al mundo” que la adaptación de diversos valores del código estético modernista, pues refleja “su praxis en el ejercicio absoluto de la libertad. Sin restricciones y sin instrumentalizaciones por medio, considera a la creación como un acto cuya pureza es la única garantía de belleza” (21) en la representación de lo inexplorado y el sujeto exótico, misterioso y peligroso, con la necesidad de exhibir una imagen universal desde una posición del visitante (55).

Por último, una apreciación certera respecto a la pieza dramática *Holofernes* de V.G.C. lo conforma el breve análisis de Ricardo Silva-Santisteban (2002). El crítico encuentra en la prosa de V.G.C. una rigurosa elegancia y pulcritud que envuelve con “nitidez fulgurante” la “trama sugestiva”; y, en *Holofernes*, “el oficio del dramaturgo para crear argumentos y personajes verosímiles” con una “rápida acción” propia de “la suntuosa prosa modernista” (XX). Estos rasgos colocan a la obra como una “joya del teatro peruano”, establecen el estilo artístico de la prosa modernista en la labor teatral, pues consigue “lo que no lograron otros escritores coetáneos modernistas” (XX).

Los asedios críticos sobre la producción de V.G.C. resaltan la percepción decadentista y exótica, y el laborioso estilo de la prosa, aspectos que determinaron el aporte literario del escritor modernista; pero no se ha examinado atentamente sobre la producción dramática. Con esta revisión, establecemos que V.G.C. se instruyó de la normativa modernista y fundió con sus cualidades personales un estilo refinado que desembocó en sus expresiones ficticias y en su pieza teatral *Holofernes*.

4.2.2 La imagen del artista y la innovación poética

Entre el enorme conjunto de textos de V.G.C., recopiladas en *Páginas escogidas* (1947) y *Obras Escogidas* (1986), hemos encontrado referencias que revelan una propuesta del intelectual así como ciertas pretensiones estéticas. Desde la perspectiva de nuestro escritor, en primer lugar, observaremos la imagen que construye del artista; y, en segundo lugar, las modalidades para establecer una innovación poética¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Citamos a continuación P.E. para *Páginas escogidas* y O.C. conforme a *Obras completas*.

a. La imagen del artista

En “La teología de las arañas”, V.G.C. reviste al insecto arácnido con elementos personificados similares a un artista. La araña, que yace en el lugar más alto, elaborando sus tejidos con paciencia, luchando ante la adversidad de la naturaleza o frente a las personas corrientes que destruyen su integridad emocional, se mantiene incólume:

Son arañas panzudas, regalonas, que buscan flores de sangre o altos ramos para tender su encaje efímero. El viento se lo lleva alguna vez o nuestra mano hostil de demiurgos terrenos, se divierte desbaratando estos velámenes diminutos que tejen las obreras pacientes. Pero, grumetes de azul, reparan sin tardanza su red elástica y sensible como el tejido de nuestros nervios miserables que también quieren captar el mundo. (O.C.: 350)

La “araña”, considerada una labradora poética, pese a encontrarse en un ambiente indiferente, consigue una creación elegante e incomparable: “Y porque ellas son los poetas de lo posible, no quieren imitar a la mosca vocinglera y abúlica, a las libélulas dilettanti a toda la vana orquesta del mediodía” (O.C.: 350).

En “Definición del poeta”, V.G.C. reconoce al artífice como un ser delirante, distinto, capaz de sacrificar su condición humana con tal de alcanzar un logro estético: “Los que no hemos crucificado a nadie merecemos también la cruz por ser poetas” (P.E.: 504). Sin embargo, la sociedad no comprende la labor estética del artista, ya que el quehacer poético no beneficia a los mecanismos de progreso social: “un cantor se pregunta para qué sirve en el mundo [...] nadie quiere emplearlo como secretario, preceptor de nobles, pendolista o matón famoso” (505).

Frente a esta adversidad, V.G.C. resalta la necesidad del artista de sobresalir con un espíritu aristocrático. El artífice debe alejarse de las miradas indiferentes y convertirse en un ente cuya atención resida la misma creación: “Cuando lo observan, su jactancia no tiene límites. [...] Cuando más, confía al rimado párrafo la nomenclatura de las injusticias o afanes que padece” (P.E.: 507).

Además, V.G.C. contempla al artista creador, en el testimonio ficticio “Un hombre de luto en un paisaje gris”, un ser proveniente de un espacio divino, que se resigna a perder su esencia en medio de la realidad para encontrar elementos artísticos a su alrededor. El artista supera, con dedicación y energía, la visibilidad ordinaria para alcanzar la comprensión de lo divino y lo trascendental en el momento previo al desvanecimiento de la juventud: “el arte no parece provecho de gloria sino prueba

interior de fortaleza [...] Llegamos a entrever la forma pura, el arquetipo, cuando las manos perdieron la firmeza, y el alma su juventud estimulante” (O.C.: 318-320).

Un aspecto del artista, de acuerdo con “Invocación al otoño”, está ligado a las pretensiones modernas. V.G.C. aprueba el cuidado formal poético frente a “los poetas, con sus errados entusiasmos, sus malos versos y sus noches errantes” (O.C.: 329), aplaude la preparación y la madurez de los artistas que, pese a las desfavorables críticas, producen mayor conocimiento: “es preciso atravesar encrucijadas áridas. ¡Huertos de olivos en que dudamos de ser poetas!” (330). La madurez poética, por tanto, le permite al artista crear lo bello: “Y ha llegado la edad en que [...] sacude el espasmo del verso e incendian las luciérnagas del ritmo y la metáfora, su espesura sin luz” (331).

Por último, V.G.C. considera que el artista sigue un proceso de creación excepcional. En “La leyenda de Pigmalión”, sobre todo en el primer segmento titulado “El artista”, destaca los años de arduo trabajo del escultor hasta conseguir una obra “perfecta, insuperable”. Digna de adoración, debido al enclaustramiento en el taller, el desnudo del alma, la distancia con el pueblo desalentador y, tras errores y quebrantos, proyectos inconclusos e ideas calmosas, el producto revela el esfuerzo del artista por plasmar en el arte el secreto de la belleza divina. Los “sucesivos esbozos de una obra, desde el confuso embrión hasta la perfecta imagen” denotan, “el doloroso afán de concebir” (O.C.: 379).

b. La innovación poética

En “Como era un adolescente peruano al comenzar el siglo XX...”¹⁵², V.G.C. nos presenta el contexto cultural del Perú sometido a las tendencias tradicionales; sin embargo, esta predisposición ha ido cambiando debido a las influencias europeas planteadas por sus contemporáneos: “La generación de este joven peruano le torció el cuello a la elocuencia [...] cuando toda la lengua española estaba enferma de pomposidad. Campoamor el prosaico y Núñez de Arce el campanudo no satisfacen ya instintivamente al juvenil lector de Verlaine” (O.C.: 524). Así, le conviene adoptar a

¹⁵² En el prólogo a *Nosotros* (1943), V.G.C. llama a los novecentistas los restauradores del optimismo nacional por europeizar el Perú. Por ello, los intelectuales posteriores “son, a sabiendas, sin confesarlo ni quererlo, continuadores y discípulos nuestros” (516). Aunque menciona la falta de orientación de sus contemporáneos, debido a la carencia de categoría, advierte que lo principal constituye el influjo europeo sin olvidar la patria. Un referente intelectual sería Rubén Darío, el “genio” que conservó el americanismo con brillantez literaria: “¿Hubiera acaso completado el ciclo de su genio ascendente sin esas dos evasiones? ¡Y quién va a decirnos que aquel indio genial no era un americano típico! (516).

V.G.C. una postura estética modernista porque se acondicionaba a su renovación espiritual: “Toda la América española de entonces compartía con nuestro maestro Rubén Darío aquel amor a la Ciudad de las Fuentes” (527).

V.G.C., en “Literatura de lujo y literatura proletaria”, expone la tentativa de un arte ligado a la pureza de la estética y se coloca en contra de los que mantienen una postura retrógrada al ajustarse al agrado de los lectores: “¡Cuántos poetas de hoy, condenados a frotar palabras sin sacar una chispa; cuántos autores en busca de un personaje viable, de una aventura creíble” (P.E. : 546).

La condición del artista, entonces, debe situarse en la libre elaboración y perseguir un arte significativo capaz de maniobrar los materiales a su conveniencia: “Oficio es también el de escribir, con sus secretos, su aprendizaje largo, su manejo difícil de esos instrumentos del buen labrador verbal: el Diccionario, los clásicos, la prosodia” (550). Así, la figura del artista “genio” concentra su espíritu en el más dilatado sentido de la poesía, “sea en prosa o en verso” (553).

Así, en “Elegía”, V.G.C. establece la necesidad de adoptar las modalidades extranjeras (“las hadas que vinieron de lejos, a bendecirme, por el sendero del mar”) y complementarlas con el espíritu personal (“la magnífica dureza de mi lejano abuelo corregidor”) (O.C.: 307). Este recurso permite exponer el legado primigenio que uno posee por intermedio del lenguaje europeo: “Sólo por este hervor de sangre mixta, pudimos devolver a la recia lengua su dulzura perdida [...] solemnes castellanos querían conservarla sin mudanza como una capellanía de otros siglos” (308).

Este aspecto constituye la base de la innovación poética del artista. Según V.G.C., la originalidad de una expresión estética debe ser construida con la interacción de nuevas tendencias europeas. Así, el producto literario de “toda voz joven y audaz”, posee nuevos recursos lingüísticos a diferencia de lo presentado por los “severos alguaciles del buen decir” (308).

Al respecto, resulta provechosa la carta de V.G.C. dirigida al hispanista James Fitzmaurice-Kelly, anexada a *El nuevo idioma castellano* (1921). En la misiva, consciente del instrumento musical en los discursos preciosistas, V.G.C. considera que “el temor al lenguaje de todos y la desconfianza de la armoniosa simplicidad” (P.E.: 681) fueron aspectos que lo conllevaron a renovar la armonía lingüística del idioma. Fueron las innovadoras voces extranjeras y los “neologismos elegantes” que le permitieron evadir de la habitual forma de expresión: “Para libertarnos de la jerigonza o

del pedestre refrán, es preciso que vengan, cada siglo, poetas de Italia, de Nicaragua o de París de Francia” (682).

En efecto, V.G.C. manifiesta que los académicos estancan la creatividad del discurso al mantener en una sola línea el arte del lenguaje. Así, los puristas que emplean los mismos vocablos visualizan a la creación del genio literario como un producto anómalo. En defensa de los artistas genios, aquellos que se preocupan por el “habla elegante”, serán denominados “cultos joyeros de la prosa”, “maestros de musical secreto”, “escultores de la medalla verbal”, “escritores solemnes” (683).

Por tanto, la “poesía, el arte sagrado”, se rige por varios procesos de incorporación del lenguaje: se debe asimilar el lenguaje decimonónico, establecido por la Academia Española, y adoptar otras influencias que renueven el lenguaje siempre manteniendo el sentido lírico de “la materia verbal” (686)¹⁵³. Por ello, denuncia la posición retrógrada del lenguaje español y exalta la figura moderna de Rubén Darío: “¡Cuán anciano era todo en ellos: las ideas y el vocabulario! Un *Deus ex machina* fue entonces, en la tragedia española, la llegada de Rubén Darío” (688).

Las referencias encontradas respecto a la elaboración de una innovadora creación artística se concentran en comprender la figura del artista y el proceder estilístico, relacionado con la renovación de la expresión del lenguaje. En este proceso, el artista termina por ser incomprendido, pero adquiere mayor trascendencia y madurez poética para la elaboración literaria. V.G.C., por tanto, considera fundamental una adecuada formación intelectual, mediante la asimilación de la tradición y la adopción de tendencias foráneas que consoliden la sensibilidad y el quehacer artístico.

4.2.3. Análisis del texto dramático *Holofernes*

Holofernes, denominado drama sincopado¹⁵⁵, se publicó en 1931. La trama elegida por V.G.C. proviene del episodio bíblico desarrollado en *Judith*, texto hebreo aceptado por la iglesia católica en el antiguo testamento¹⁵⁶. Muy aparte de considerar o

¹⁵³ Los tratados poéticos que V.G.C. cita en la “carta” como *La Poética* (1737) de Luzán, el *Diálogo de la lengua española* (1736) de Juan de Valdés, el *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana* (1791) de Gregorio Garcés y las *Observaciones críticas sobre la elegancia de la lengua castellana* de Juan Pablo Forner, exponen de manera directa su formación intelectual.

¹⁵⁵ El término “drama sincopado” alude a una breve composición teatral con fuertes alteraciones rítmicas cuya intención es suspender, súbita y momentáneamente, la acción dramática.

¹⁵⁶ En la dedicatoria (“Este fragmento apócrifo de la *Biblia*, más verosímil que la mera verdad, está dedicado a BERTA SINGERMAN porque fue escrito con anticuadas y roncadas palabras para que ella las

no la simpatía del autor por la religión cristiana, podemos asegurar el interés por adaptar al teatro un episodio histórico de la tradición del Medio Oriente, lo cual refleja, sin duda, la tendencia cosmopolita, el gusto por la cultura foránea y el ambiente exótico¹⁵⁷.

Existe una evidente diferencia entre el relato de la *Biblia* y la síntesis del drama en *Holofernes*¹⁵⁸. En el primer texto, el personaje Judit seduce y embriaga al general invasor Holofernes para decapitarlo; en cambio, el artificio discursivo de la fábula teatral despliega otra versión del mismo episodio bíblico: Judit, resuelta a matar al más alto dignatario del rey babilonio, lo encuentra apesadumbrado y encantador; Holofernes, por su parte, prefiere ser cercenado por aquella mujer valiente y hermosa, pero, al ver el rechazo de Judit por matarlo, ordena a su esclavo que lo decapite, no sin antes dictaminar que después entregue su cabeza a la heroína israelí.

En la pieza teatral, no se exalta el fervor religioso de la liberación del pueblo hebreo ni se pretende revivir la resistencia patriótica de Israel con un drama histórico de raigambre realista; como veremos, la sensibilidad cosmopolita constituye una característica modernista valiosa para el desarrollo dramático del episodio histórico.

4.2.3.1 El espacio exótico y la añoranza por el ambiente ornamentado

Veamos el lugar imaginario propuesto en el discurso de la fábula dramática. La forma tipográfica de la acotación en la obra dramática corresponde a una deliberación estética realista que determina el diseño de la escenografía. El habla directo del autor sobre el espacio real del escenario establece el recinto de la siguiente manera:

libertara con su voz de ensalmo y vaticinio, como agua ciega, subterránea, que surge de un garganta de bronce”) (143), V.G.C. deja establecido que el elemento ficticio del pasaje bíblico o “fragmento apócrifo” ha sido elaborado con la preceptiva de la verosimilitud con el fin de recrearlo a la puesta en escena.

¹⁵⁷ Al respecto, las influencias dramáticas de V.G.C. están relacionadas con las tentativas teatrales europeas. En “D’Annunzio, príncipe de Fiume”, confiesa la admiración por el autor de *La Hija de Iorio*: “Los que nos hemos amamantado con versos y prosas d’annunzianos recordamos principalmente sus algaradas de juventud, las magnificencias del soñador y los sortilegios del enamorado” (P.E.: 605). Asimismo, en “En casa de Maeterlinck”, menciona la enorme inquietud y zozobra que produjeron la producción del afamado dramaturgo de *Pelléas et Mélisande*: “el poeta vacilante de las congojas reticentes aquel acento de quienes han irritado bajo las dobles alas del Amor y la Muerte” (587).

¹⁵⁸ V.G.C. escribió también otras piezas teatrales en francés. En la edición de P.E., se menciona la intención del escritor en estrenar *La Perrichole* y *Les plus forts*, esta última en Bruselas en 1938, pero que, por motivos personales del autor, no llegó a concretarse (651). Asimismo, en 1958, publica el esperpento dramático *¿Es la vida un sueño?*, tragicomedia española en tres actos y cuatro cuadros, bajo el sello de la editorial Garnier de París. Posteriormente, esta obra fue traducida por Mari-Blanca Gregori de Pinto en la *Obra literaria selecta* (1989). Para nuestro análisis de *Holofernes*, único texto teatral en castellano, consideramos oportuno utilizar la edición presentada por Ricardo Silva-Santisteban en la *Antología General del Teatro Peruano* (2002).

Tienda de campaña de Holofernes. El jefe dormita sobre pellejos de camellos y apretados vellones de oveja negra, mientras de vez en cuando el esclavo aparta alimañas y murciélagos sacudiendo el hacha resinosa.

Las indicaciones de la disposición frontal del teatro permiten construir imaginariamente el espacio de enfrentamiento o tensión entre la escena, el mundo de ficción del escenario, y la sala, el espacio de los espectadores. Además, orienta la posibilidad de visualizar una atmósfera teatral centrada en la “*Tienda de campaña*”.

Centrándonos en la tienda de campaña, visualizamos precisos elementos icónicos de la antigua cultura de Oriente para la decoración: los “*pellejos de camellos*” y los “*vellones de oveja negra*” son los únicos objetos valiosos y preciosos que conserva Holofernes en medio de un paradójico espacio hostil formado por las “*alimañas*” y los “*murciélagos*”.

Los detalles del espacio interior se recargan con otros elementos señalados en otra acotación casi a la mitad de la obra. Estas referencias “patentes” establecen otros objetos que no se mencionaron pero que se encuentran desde el principio en una zona oscura:

Mientras Holofernes vuelve el rostro para buscar algún trebejo, la ajorca bárbara con que obsequiar a Judit o tal vez el vino de dátiles, un destello de luna hace rebrillar el puñal que cayó por tierra [...] la puñalada se clava en el odre que sangra su vino a borbotones [...]

La disposición de una leve luz, que ingresa por un ángulo del escenario, evidencia también un recurso dramático cuya finalidad se centra en producir mayor expectativa. Con el indicio verbal de “*destello de luna*”, el espacio escénico se encontraría acondicionado por ese único ingreso de luminosidad. De esta manera, el único resplandor proveniente del ambiente externo acondiciona la mirada del espectador y configura la imaginación del lector: la tienda de campaña, si bien no está totalmente en penumbras, por lo menos acondiciona una atmósfera con iluminación nocturna.

Por otro lado, encontramos en el diálogo de los personajes ciertas sugerencias en torno a otros ámbitos que amplían el espacio escénico. Las insinuaciones a contiguos espacios latentes se establecen al mencionarse “las tiendas de mis soldados” y los “jóvenes capitanes” instalados “entre camellos”. Estas referencias, sin duda alguna, configuran el ambiente desde una perspectiva más extensa: el recinto del general Holofernes se encuentra resguardado por las tiendas de los soldados y oficiales.

Asimismo, encontramos otras indicaciones semánticas en torno al pueblo ubicado en la región de “Israel”. Con agravios e insultos, Holofernes considera al pueblo lejano, “de más allá del confín”, salvaje, indefenso y cobarde, “pueblo cicatero, pusilánime, habituado al látigo de cuero y al arpa de los cobardes”, “pueblo inerme, perito en derrotas, abismado en el cieno”, “pueblo escurridizo que no sabe matar”, incluso se burla al considerarlo un “pueblo de poetas”.

La mirada irónica y ofensiva de Holofernes sobre el poblado israelí se contrasta de manera categórica con las pocas aclaraciones de defensa que menciona Judit. Así, considera que el pueblo de donde proviene permanece quieta, a la espera de la justicia: “mi pueblo aguarda justicia con ira y espanto”; ya que, a partir de la terrible invasión, las cosechas han perecido, quedando “lleno de espinas los campos de cebada”.

A pesar de que el pueblo israelí está ubicado en una región en los confines, Judit decide encarnar el sentimiento de venganza de todos los habitantes para dar por fin muerte al sanguinario Holofernes. Esta tensión, a medida que transcurre la obra, va incrementándose porque la escenografía plantea un espacio cerrado de la tienda de campaña, en donde, desde un nivel semiótico, la actitud autoritaria y dominante del General se impone, en un primer momento, sobre la valentía de una mujer.

Debemos mencionar, además, que la construcción de un espacio descontextualizado del presente, alejado de toda relación con la época, distancian al lector-espectador de la vida cotidiana. Este efecto se establece a partir del abandono convencional de lo limeño o provincial por medio de la tendencia por lo exótico, lo que le permite al autor ingresar a un ambiente de la cultura de Oriente.

Establecido el espacio dramático para la escenificación, encontramos otro ambiente recreado por medio de los “espacios narrados”, los cuales no son proyectados en la escena, solo aludidos durante la representación. Un ejemplo directo lo establece Holofernes cuando, al ver la hermosura de Judit, recuerda con añoranza la época en que era joven y poseía objetos preciosos:

HOLOFERNES

[...] Juventud y verdad iban delante de mi rostro. ¡Cómo te hubiera amado entonces, dulce enemiga! Oro de Ofir y el ónice y la piedra rara para ti. Te vestiría de magnificencia y te calzaría de tejón y te ceñiría de lino; mil asnas y cinco mil becerros para tu dehesa. Tuya sería la noche, los cantores por delante, los tañedores detrás, y en el tabernáculo de mi corazón escucharías tu alabanza en el decacordio y en el salterio, mientras los montes saltarían como carneros.

Al ver a su bella enemiga, Holofernes considera que los objetos exuberantes, que en otrora ostentaba, la desconcertarían. Las alusiones al “Oro” traídos de “Ofir”, los colores alternados de la piedra semipreciosa “ónice” y “la piedra rara”, revelan las joyas exuberantes que embellecerían a quien las ostente; el vestido “de magnificencia”, el calzado compuesto por el “tejón” con fibras textiles de “lino”, el atuendo atractivo; las “asnas” y los “becerros”, el poder adquisitivo; y los “cantores” y los “tañedores”, quienes, a la disposición del General, infunden emociones placenteras.

El despliegue de materiales exuberantes rememoradas por Holofernes nos traslada a un momento de esplendor que contrasta con el diseño visual escénico relacionado con las señales del ocaso de poder. El espacio recordado se concentra en los elementos brillantes, las adquisiciones más extravagantes, las joyas, los artículos de decoración, los trajes preciosos, los adornos relucientes, la agradable música, elementos que determinan la majestuosidad del pasado frente al entorno adverso establecido en la representación.

4.2.3.2 Evocación al pasado

El transcurso del tiempo progresivo en *Holofernes* constituye la base organizativa de la historia. En el propósito de escenificar, estamos ante un suceso centrado en un pasado histórico establecido de manera escénica en el presente. Para nuestro análisis, debemos reconstruir el pasado que ha determinado la trayectoria vital de los personajes y delimitar el tiempo de duración de la representación escénica.

En primer lugar, evidenciamos ciertos indicadores sobre el tiempo de la historia en el diálogo. Cada intervención conflictiva de los personajes, se originan expresiones extensas con la finalidad de enunciar momentos del pasado, los sucesos más recientes, datos del presente y lo que podría suceder en un futuro cercano.

En el desarrollo del drama, Holofernes evoca la presteza de la fuerza juvenil, el desbarajuste de los pueblos y los asesinatos sin reparo para conseguirlo todo (“fui yo también cuando sentía en los pulsos la fiereza”). Ahora, en la postrimería de la vida, siente que su destino está sentenciada por la muerte: “no hay afán más doloroso que el del largo vivir”, “saciado estoy de años”, “de mi declinante juventud”. Por ello, tras conocer a una mujer cuyo objetivo principal es cercenarlo con una espada, deja que prosiga dicha “aventura magnífica” que culminaría con su apesadumbrada vida.

Por los parlamentos de Judit comprendemos que, desde la invasión de Holofernes, las tierras de Israel no producen ninguna cosecha, y es por ese suceso que el pueblo se encuentra ansioso de justicia: “Exprimiste senos sangrientos como racimos de uva mollar y derramaste días de aflicción sobre el pueblo de Dios para humillar su cerviz en polvo”. Judit, quien ha crecido bajo la tiranía, decide enfrentarlo, pero al ver que el “soldadote afortunado” se ha convertido en un viejo desconsolado, desiste en asesinarlo: “Más fuerte que pedernal era su frente cuando reverdecía su soberbia, [...] Y ahora que está sumido en pesadumbre, conturba y derrota mi ánimo”.

Por otro lado, con respecto a la duración temporal de la puesta en escena, una acotación señala el ambiente nocturno: “*El jefe dormita*”. Esta indicación se complementa con la referencia de Holofernes al mencionar que Judit ha logrado burlar el resguardo de los soldados “entre los búhos de la sombra”. Incluso, le menciona que, luego de haber sido asesinado, podría irse “cuando el lucero de la mañana esté tan pálida”. Estos signos determinan que el encuentro de los personajes se realiza en un breve intervalo de la noche.

Podemos mencionar, entonces, que las alusiones al contexto cultural del antiguo Oriente organiza la distribución de la realidad medible objetivamente, así como la duración del diálogo de los personajes. De esta manera, el tiempo lineal histórico se desenvuelve en el momento en que Holofernes, lastrado por su historia en un presente que avanza a su deceso, se encuentra con Judit quien, luego de haber crecido con el resentimiento del pueblo hebreo, ha llegado a la tienda para asesinarlo, pero que se desconcierta al encontrarlo abatido.

Además, las acciones se esquematizan en un proceso de conocimiento establecido en un solo instante: ambos personajes se insertan en un presente escénico conllevados por un pasado favorable u hostil. Por tanto, los signos de la temporalidad se rigen al estilo realista, ya que el marco temporal se conjuga con una reproducción rígida del marco cronológico real con secuencias en un orden progresivo de la historia. De ahí que la obra profundice en el dramatismo, desplace la acción dramática y conlleve en un fatal desenlace que no es sino la muerte del protagonista.

Holofernes es un drama interiorizado, con un tiempo independiente, ajustado al modo en que se plantean ciertas acciones: no constituye principalmente un esquema causal, sino que se rige en un proceso de reconocimiento, remembranzas, impresiones y, sobre todo, enfrentamientos. Por ello, el marco temporal mantiene un orden

progresivo y, a la vez, regresivo, ya que ese dramatismo, focalizado en el presente, implica rememorar situaciones que esclarezcan el pasado de los personajes.

4.2.3.3 La presencia del narrador

Las diversas maneras de determinar las acciones en el drama *Holofernes* pueden observarse en la representación y leerse en las acotaciones escénicas; sin embargo, también evidenciamos en la obra la presencia innovadora de una voz narrativa que garantice la futura escenificación, pero que solo puede ser advertido por el lector en el discurso dramático. El texto, que refleja la preocupación por el estilo poético, no solo se refiere a las coordenadas del comportamiento y los desplazamientos, sino a la interioridad de los personajes en circunstancias donde se anula el diálogo.

Veamos esta tendencia que se incrementa a medida que avanza el drama. Después de la primera acotación, en que se presenta con detalles el decorado del escenario, se prosigue con el modo de expresión de Holofernes (*“con los ojos entreabiertos, la voz serenísima”*) que pasa a un estado de ironía al observar que Judit erró en sus pretensiones de matarlo (*“cambiando el tono y en voz muy baja, semiburlona”*). Luego, Judit (*“que deja caer el arma con un mirar de espanto”*) se percata de su intento fallido y sale del escondite. En esta última parte, el narrador señala lo siguiente: *“[Judit] que ha estado acezando por largo espacio, recobra luego su aliento, se pasa la mano por la frente humedecida y murmura”*. La acotación narrativa, en ese sentido, pasa a la representación escénica porque da cuenta de los cambios de actitud y expresan con claridad lo que debe suceder en la escena en forma verbal.

En el siguiente ejemplo, el valor estético del amplio texto narrativo, similar a un párrafo, se presenta con propósitos utilitarios: describe el desenvolvimiento de las acciones y las intenciones dramáticas en la que los personajes no emiten una palabra:

Mientras Holofernes vuelve el rostro para buscar en la sombra de su tienda algún trebejo, la ajorca bárbara con que obsequiar a Judit o tal vez el vino de dátiles, un destello de luna hace rebrillar el puñal que cayó por tierra. Cogerlo, empuñarlo y abalanzarse es todo uno para Judit. Pero Holofernes ha hurtado el cuerpo con un esguince de fiera, la puñalada se clava en el odre que sangra su vino a borbotones y la mujer de Betulia se tira al suelo, desmelenada, llorando de ira mientras Holofernes que la contempla arrobado exclama:

HOLOFERNES

¡Bien clavada, mujer! Si no me aparto llega tu mano hasta el redaño. Déjame besar esa mano valiente.

Prolongado silencio: El esclavo que acudió al ruido, queda en el umbral, con la espada en alto como el ángel en la puerta del Paraíso. El odre de vino sigue vaciándose como una herida. Judit sale del breve letargo para mirar en pecho y brazos los collares y ajorcas con que Holofernes, de rodillas al lado suyo, está adornando su miseria.

Debemos prestar atención a una acotación que precisa rasgos de una prosa poética, que lo analizaremos más adelante, pero que, en esta ocasión, sirve de apoyo para suplir la ausencia del acto de la enunciación: la habilidad del escritor se orienta en la posibilidad imaginativa en que Holofernes busca un objeto mientras Judit pretende incrustarle un puñal en la espalda. Lo interesante es que el narrador omnipresente evidencia una visión personal de lo que puede estar sintiendo Judit al mencionar lo siguiente: “*Cogerlo, empuñarlo y abalanzarse es todo uno para Judit*”. Desde su propio enfoque, el narrador describe objetivamente hasta que, luego del prolongado silencio, vuelve a detallar la escena mediante imágenes: el esclavo con la espada, la caída gradual del vino a causa del puñal, y el letargo de Judit que termina mirando la vestimenta de Holofernes quien se ha arrodillado a su lado.

Asimismo, encontramos otras acotaciones escénicas con casi la misma extensión narrativa y carga poética: el proceder de Holofernes (“*con los ojos fijos en el ángulo de tinieblas de la tienda, escrutando su vida pasada*”), el movimiento de Judit “*que ha adivinado se abalanza a atajar al esclavo*) y del Esclavo (“*Este y su amo se escurren*”). De esta manera, estas anotaciones establecidas por el dramaturgo son indicaciones que deben tomarse en cuenta para una próxima escenificación.

La presencia de una acotación narrativa se destaca como un elemento vital en la creación ficcional del drama. Cuando los conflictos llegan al desenlace, la acción dramática continúa con las referencias del texto teatral. De manera visual, acústica y no verbal, la estructura narrativa nos conduce al trágico final:

(Holofernes, que ha estado escuchando como enajenado, hace una seña al esclavo que obedece.)

JUDIT, *tras la puerta, de hinojos, ululando con las dos manos sobre el rostro convulso.*
 ¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta!

El diálogo queda interrumpido con la extensa inserción de una acotación que evidencia la prosa refinada, elegante y poética, y el ideal de espectáculo de V.G.C. La intervención del narrador profundiza la acción dramática, anuncia el modo, el tono de habla, las posturas adecuadas, las distancias entre los personajes, etc., aspectos que debe considerarse en la puesta en escena. La serie de hechos, con la única intervención de

Judit al final del acto, permite el desarrollo de acciones y reacciones hacia una inevitable tragedia. Así, la obra concluye con un golpe repentino que niega el final armónico y determina el desconcierto del lector-espectador.

4.2.3.4 Personajes modernistas

La lista de los personajes del drama *Holofernes* revela nombres propios de valor indicativo que proporciona información previa al lector: “Judit de Betulia” y “Holofernes, general de Nabucodonosor”, además de “Un esclavo negro” que está presente durante la obra sin emitir ninguna palabra, pero que colabora con ciertas acciones. Este último no prescinde de su funcionalidad, pues se encuentra siempre resguardando a Holofernes, y no evidencia un desarrollo de sus cualidades interiores ni exteriores; por ello, se le asigna un nombre genérico de “esclavo”, simple espectador de los sucesos con la única función de proteger y aceptar las órdenes del general.

a. Judith, la mujer fatal

Judit, proveniente de Betulia, está decidida en asesinar a Holofernes, el invasor homicida que arrasó con el territorio hebreo. Tras haber crecido entre el desconsuelo del pueblo, el ánimo por conseguir venganza acrecienta el furor de su espíritu (“se levantaron mis vértebras con la fortaleza de mi Hacedor”). Decide emprender el viaje hacia el campamento del general, se escabulle entre los guardias, “con los velos de los menesterosos”, “con el odre y la espada bajo el andrajo”, e ingresa sin complicaciones a la tienda de campaña; pero, al desenfundar la espada, no logra decapitar al general.

Al encontrarse a la merced de Holofernes, este le menciona que su llegada había sido planeada. Esto le produce una profunda decepción, incluso se horroriza pensando en que podría ser sometida por el “bárbaro hirsuto”. Sin sucumbir al miedo de morir en manos del adversario, acepta con determinación recibir el castigo: “desanuda con tu mano mi cabellera o desata mi cinto de virgen, no me harás hincar la rodilla en la piel de tu lecho”. Con estas rotundas palabras, Judit admite su derrota sin doblegarse.

La pretensión de Judit (conseguir venganza y restituir la atroz situación del pueblo israelí con la muerte del enemigo) constituye una acción deliberada, aislada e individual, la cual la convierte, para Holofernes, en una fémina fascinante, inhallable, totalmente exótica, que cualquier sujeto quisiera contemplar. Cautivado por la belleza y

la audacia de Judit, menciona que su deseo era morir en “manos de mujer, de mujer hermosa. ¡Qué delicia!”; sorprendido por el arrojo desinteresado y el hermoso semblante, no oculta su consternación de no haber poseído mujer de tal prestigio: “¿Son así todas las hebreas? ¡Por Jehová, he perdido la mitad de mi vida sin gozarlas!”

Las adulaciones de Holofernes colocan a Judit como una mujer esplendorosa. En varias ocasiones, el general se expresa con delicadeza al referirse a tan extraordinaria dama: “una luz en la cuenca de los ojos”, “Me interesa mucho tu canto”, “mujer sublime!”, “tan hermosa enemiga”, “no solo me plugo en ti la belleza sino el ardimiento”, “la inflexión tan blanda de tu voz”, “la sublime promesa de tu carne”. Con estas indicaciones, Judit se convierte en una mujer fatal, letal para cualquiera que desee enfrentársele, pues logra deslumbrar por su beldad y coraje.

b. Alusiones al comportamiento decadente de Holofernes

Las primeras referencias discursivas sobre Holofernes construyen la apariencia de un ser poderoso y despiadado. En el encuentro en la tienda de campaña, Judit lo considera un personaje cruel que ha oprimido y destruido sin tregua la tranquilidad de los pueblos hebreos. Son varios los términos ofensivos que Judit pronuncia: “enemigo de Israel”, “tu cabeza maldita”, “bárbaro hirsuto que devora animales impuros, y que hiede a leche vinagre de camella”, “soldadote afortunado”, “perverso, hijo de Belcebú”.

Los lamentables sucesos o sometimientos que ejecutó Holofernes a los hombres y mujeres de Betulia en su juventud son narrados por él mismo sin remordimiento. Nótese que, en el momento la explicación, los detalles se ven cargados de un contundente sentido erótico: “Mírame esa cicatriz del dedo meñique, una mordedura... Era aquella tan bravía que le arranqué la cabellera sin que profiriera un solo grito. Cuando hube quebrado el hueso de su canilla, mordió su propia lengua y me la escupió para desdeñarme”, pues “sentía en los pulsos la fiereza de estrangular leones”.

Judit, por su parte, agrega otras imágenes perturbadoras: “Exprimiste senos sangrientos como racimos de uva mollar y derramaste días de aflicción sobre el pueblo de Dios”, “cuando estrellaba él contra las piedras los niños de Betulia y derramaba su querella en la tierra de los vivientes”. Por eso, los acontecimientos que recuerda Holofernes y rememora Judit determinan la presencia de un individuo inhumano e insensible.

No obstante, esta impresión autoritaria y violenta que se forma en torno a Holofernes, determinado por reminiscencias colocadas estratégicamente en los parlamentos, se disminuye de manera gradual conforme avanza la obra. Holofernes confiesa que, después de varios años de libertinaje sexual y goce absoluto (“Cobijado he, bajo mi tienda, a mujeres de senos lustrosos y dorados”), solo percibe el desencanto de la vida por encontrarse viejo e indica que su última voluntad es esperar una muerte digna que le permita mantener el honor. Así, al ver a Judit, percibe su ansioso desenlace, pues se sorprende de esa energía juvenil, ese mismo arrojo con que devastó las tierras de Israel: “y ahora, tarde, te veo venir, imagen de mí mismo, sombra que acude en las noches cálidas a visitar a los vivientes”.

En ese sentido, la historia del drama gira para mostrar una imagen derrotada de Holofernes, pues, tras experimentar los placeres y la lujuria, se encuentra desconsolado ante las pocas esperanzas de vida. El perfil decadente del general, por tanto, se resalta en el continuo ánimo por morir, pero no de manera natural ni bajo la vil traición de los oficiales, sino con dignidad a manos de tan digna belleza: “morir a manos de mujer, mujer hermosa”, “he de abandonar esta batalla antes de que llegue día en que mis jóvenes capitanes empuñen mi espada para agobiarme”, “No, ni los hombres ni la muerte, nadie habrá envilecido el orgullo de mi declinante juventud”.

c. El sensualismo decadente de Holofernes

Hemos mencionado que las adulaciones de Holofernes manifiestan la admiración por la audacia y el propósito de Judit; pero, conforme se desarrolla el drama, estos elogios la vuelve más frágil, incluso termina por cambiar de parecer. Este aspecto se manifiesta luego de haber sido perdonada por el mismo general, tras los dos intentos fallidos de asesinato (con la espada y con el puñal). Ante esa insospechada compasión, Judit desiste en matarlo, pues advierte una candidez que la deleita: “¡Qué suave arrullo es tu voz cuando languidece! Se parece a todos los suspiros del mundo juntos”, “Como los profetas habla, como los reyes enamorados. ¿No profiere éste parábolas?”

Judit comprende que no se encuentra con el despiadado y joven Holofernes de antaño, sino con un perfecto desconocido. El extraño comportamiento de quien por años era su adversario, produce estupor y desconcierto en su conciencia: “¿Cómo es posible que el enemigo de Israel...” Esta sorpresa inexplicable, origina una enigmática atracción que la mantiene cautivada por el comportamiento elegante y las refinadas

declamaciones de quien fue su enemigo: “Suave como de tórtola es su voz oscura de profecías”.

De esta manera, frente al viejo y desconsolado Holofernes, decidido a morir, se encuentra la valiente y hermosa joven: “Tienes tú el rocío de tu juventud y mis pies descienden a la muerte”, “comí mi pan con temblor y bebí mi agua con estremecimiento”, “mi corazón fornicario está herido dentro de mí”, “la carcoma del triste”. Al comprender que lo único que no maneja bien Judit es el vaivén de la espada, Holofernes le indica cómo empuñar el arma (“Más arriba, mujer, curvando apenas el brazo como la cítara... de un solo tajo valiente”) y le avisa que si no logra cercenarlo su esclavo le ayudará a fin de que lleve su cabeza hacia la “indecente Israel”.

Holofernes imagina el regreso triunfante de Judit: mostrar como trofeo la cabeza desangrada del enemigo, el regocijo y la celebración de los pusilánimes e indecentes hebreos que no merecen la gloria porque no supieron enfrentarse en las contiendas. Por ello le exige a Judit que cuando les muestre su cabeza la bese para humillarlos. Totalmente consternada por las enunciaciones y la armonía de esas palabras, Judit considera que ese injusto soberano es en realidad un poeta. De allí que, cuando Holofernes decide ser decapitado por el esclavo eunuco, Judit con desesperación se dispone a detenerlo, pues siente que ha encontrado al ser amado: “No, amado mío, espera, aguarda, dame siquiera a beber tu boca”, “amado mío, esposo mío; no puedo tolerar que mueras... Mi cuerpo será tuyo, pegado a tu dulzura”. Así, al retirarse Holofernes con el esclavo, Judit enuncia de manera reveladora lo siguiente: “¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta!”

Con estas indicaciones podemos señalar que Holofernes representa al decadente sensualista. La construcción de una imagen de artista decadente, detallado como un personaje altivo sumido en lo perverso, en los privilegios del vicio y el exceso; un ser atraído por el goce fino y enfermizo de la muerte digna, incitado a que se realicen actos perversos incluso después de ser decapitado, varía a medida que la tensión se incrementa.

Holofernes se encuentra en un presente que modifica su personalidad, al extremo de ser considerado un “poeta” por la maravillosa manera de expresarse, por la voz de esteta con sus pocas fuerzas. Al final de la interacción con Judit, convencida de que se trata de un sujeto virtuoso, el tono de la obra conmociona al lector: tras varios años de lujos, Holofernes pasa de ser visto como enemigo a una víctima del tiempo que acepta

la innegable muerte. De ese modo, el personaje que se presenta con una postura intimidante, lleno de pasiones ocultas, acepta su trágico destino y termina suicidándose ante el desvarío amoroso de una mujer hermosa.

La obra logra que el lector-espectador, luego de ingresar a las diversas referencias históricas, quede desconcertado al ver el comportamiento elegante y el lenguaje poético de Holofernes. De esta manera, en la interacción de ambos personajes, V.G.C. consigue diversos impactos emocionales, efectos sorpresivos que marcan el sello personal hasta el término trágico de la obra.

4.2.3.5 El ritmo de la prosa poética

En este segmento nos proponemos a analizar, desde un enfoque del elemento rítmico de la prosa, algunos fragmentos del diálogo de *Holofernes*. Para nuestro enfoque analítico hemos escogido interesantes trozos textuales del diálogo, es decir, momentos clave en la puesta en escena donde los personajes expresan de manera cuidadosa sus sentimientos, describen una referencia imaginativa o concentran una tensión dramática.

a. La carga emotiva negativa de Judit

Iniciemos con un fragmento perteneciente a la intervención de Judit. El contenido discursivo hace referencia a las impresiones personales sobre Holofernes, así como la rememoración de las condenables y denigrantes acciones que cometió Holofernes en Israel. Escogimos esta expresión dramática, con una indudable carga de resentimiento y animadversión, porque nos pareció contundente que, en la misma pieza teatral, el personaje Holofernes determine dicha expresión como un efecto musical, un “canto, parecido al grito nocturno de esos locos que llaman profeta tu heredad”.

A continuación, nos disponemos a descomponer el texto teatral indicando los grupos fónicos, los grupos acentuales y el discurso de Judit:

G.A.		G.F.
1	JUDIT: ¡Holofernes!	1
5	Un bárbaro – hirsuto – que devora – animales – impuros,	
4	y que hiede – a leche – vinagre – de camella.	2
5	Te jactas – de haber – sido – un soldadote – afortunado.	1
3	Exprimiste – senos – sangrientos	
3	como racimos – de uva – mollar	
3	y derramaste – días – de aflicción	

2	sobre el pueblo – de Dios	
3	para humillar – su cerviz – en polvo.	5
3	Pero del polvo – se levantaron – mis vértebras	
2	con la fortaleza – de mi Hacedor	
3	y aquí – está – el odre	
3	en que seguirá – sangrando – tu cabeza	
3	antes – de darla – a los buitres...	5
2	¿Por qué – te ríes,	
1	perverso,	
2	hijo – de Belcebú?	3

En este fragmento dramático observamos una detallada descripción de Judit en torno a la terrible situación que sufrió el pueblo israelí y la imagen que tiene de Holofernes. Respecto a la distribución de los grupos fónicos, el esquema rítmico establece una creciente formación del ritmo tonal determinada por el balanceo desde lo decreciente al crescendo (1– 2 – 1 – 5 – 5 – 3).

La información del empleo rítmico evidencia una composición que refleja el efecto de armonía discursiva en la mitad del fragmento debido a la simetría en la organización de los grupos acentuales: 1./5.4./5./3.3.3.2.3./3.2.3.3.3./2.1.2. Además, si nos concentramos en el recuento de estos grupos rítmicos obtendremos las siguientes cifras que hacen patentes el tono de la expresión:

unimembres: 2	} impares: 12	bimembre: 4	} pares: 5
trimembres: 8		tetramembres: 1	
pentamembres: 2			

El predominio de los grupos acentuales impares respecto a los pares demuestra un tono emotivo a nivel del ritmo lingüístico en las indicaciones de Judit. Así, en los grupos trimembres, condensada en una percepción subjetiva, la sensación de desprecio se intensifica a partir en que empieza a rememorar los terribles sucesos que realizó Holofernes: “Exprimiste – senos – sangrientos”, “como racimos – de uva – mollar”, “y derramaste – días – de aflicción”, “para humillar – su cerviz – en polvo”, “Pero del polvo – se levantaron – mis vértebras”, “y aquí – está – el odre”, “en que seguirá – sangrando – tu cabeza”, “antes – de darla – a los buitres...”

Tanto los grupos pares como impares contienen un carácter emotivo-personal. Mientras los tetramembres notifican una descripción sensitiva (“y que hiede – a leche – vinagre – de camella”), las resonancias emotivas negativas se presentan en los valores estilísticos del pentamembre (“Un bárbaro – hirsuto – que devora – animales – impuros”, “Te jactas – de haber – sido – un soldadote – afortunado”). Solo entre los grupos de menor frecuencia, como los grupos acentuales pares bimembres y los

unimembres, exponen aspectos concisos (“sobre el pueblo – de Dios”, “con la fortaleza – de mi Hacedor”, “¿Por qué – te ríes”, “hijo – de Belcebú?”) y conservan énfasis en el insulto (“¡Holofernes!”, “perverso”), respectivamente.

El segmento citado, perteneciente a la intervención de Judit, contiene anotaciones subjetivas y una innegable emoción negativa que empiezan por resaltar las circunstancias en que surgió Judit de la adversidad, su propósito al ingresar a la tienda de campaña y, especialmente, la abominación de los actos repudiables que cometió Holofernes.

b. La carga emotiva positiva de Holofernes

En esta ocasión, analizaremos un pequeño discurso perteneciente a Holofernes. Con el fin de distinguir los grupos acentuales y fónicos, el cual constituye una descripción agradable en torno a la belleza y valentía de Judit, en una instancia en que Holofernes quiere entregarle los mejores bienes y tratarla de la manera más digna posible, hemos colocado en el lado izquierdo y derecho del texto dramático:

G.A.			G.F.
1	HOLOFERNES:	Judit,	
1		compréndeme,	
6		cesa – de maldecir – al que no – quiere – ser enemigo	
1		sino víctima;	
5		no – solo – me plugo – en ti – la belleza	
1		sino el ardimento.	6
1		Así,	
2		menos – la hermosura,	
2		fui – yo también	
5		cuando sentía – en los pulsos – la fiereza – de estrangular – leones	
3		y me miraba – las yemas – de los dedos	
3		como si fueran – a brotarme – rosas...	6
1		¡Entonces sí!	1
1		Juventud	
1		y verdad	
3		iban – delante – de mi rostro.	3
3		¡Cómo – te hubiera – amado entonces,	
2		Dulce – enemiga!	2
2		Oro – de Ofir	
1		y el ónice	
3		y la piedra – rara – para ti.	3
2		Te vestiría – de magnificencia	
2		y te ceñiría – de lino;	
1		mil asnas	
2		y cinco mil – becerros	
1		para tu dehesa.	5
3		Tuya – sería – la noche,	
2		los cantores – por delante,	
2		los tañedores – detrás,	
2		y en el tabernáculo – de mi corazón	

3	escucharías – tu alabanza – en el decacordio	
1	y en el salterio,	
2	mientras los montes – saltarían	
1	como carneros.	8

La cifra de los grupos fónicos manifiesta un decrescendo/crescendo porque se inicia con un movimiento breve en los tres primeros grupos y culmina con tres instancias largas (1 – 2 – 1 – 5 – 5 – 8). Esta significativa tendencia rítmica de forma ascendente, similar al anterior análisis, constituye una estructura expositiva donde se detalla con emoción los elementos que hubiera entregado Holofernes a Judit en el pasado.

Por otro lado, el recuento total de cada uno de los grupos acentuales arroja una presencia contundente de los grupos impares sobre los pares:

unimembres:	13	} <i>impares:</i> 22	bimembres:	11	} <i>pares:</i> 12
trimembres:	7				
pentamembres:	2		hexamembres:	1	

El grupo de los unimembres, favorecidos por la separación enfática de las comas o los puntos, reflejan el carácter básico de la introspectiva, el subjetivismo y la emotividad en las descripciones de Holofernes lo que determina un ritmo entrecortado propia de una lectura pormenorizada y reflexiva. Al lado se encuentra otro grupo casi igual de frecuencia: los bimembres, que exponen la sentencia de diversos objetos y acciones (“menos – la hermosura”, “fui – yo también”, “Dulce – enemiga!”, “Oro – de Ofir”, “Te vestiría – de magnificencia”, “y te ceñiría – de lino”, “y cinco mil – becerros”, “los cantores – por delante”, “los tañedores – detrás”, “y en el tabernáculo – de mi corazón”, “mientras los montes – saltarían”) con la finalidad de dar precisión y concisión a las expresiones emotivas.

Los trimembres, por su parte, revelan el entusiasmo de Holofernes al ver la entrega de Judit (“y me miraba – las yemas – de los dedos”, “como si fueran – a brotarme – rosas...”, “iban – delante – de mi rostro”, “¡Cómo – te hubiera – amado entonces”, “y la piedra – rara – para ti”, “Tuya – sería – la noche”, “escucharías – tu alabanza – en el decacordio”); mientras que los pentamembres refuerzan la presión dramática en una atmósfera desoladora (“no – solo – me plugo – en ti – la belleza”, “cuando sentía – en los pulsos – la fiereza – de estrangular – leones”).

La extensa masa del único grupo hexamembre otorga una dinámica rítmica desde el principio del parlamento: la connotación minuciosa del ritmo solemne y

monótono, determinada con una serie de dos grupos unimembres, se ve trasgredida por el valor expresivo de la petición:

HOLOFERNES: Judit,
 compréndeme,
 cesa – de maldecir – al que no – quiere – ser enemigo

En conjunto, la estructura del texto de Holofernes, que empieza con un tiempo lineal, tiende a dirigirse hacia un eje de antilinearidad debido a que las explicaciones se centran en los pormenores del pasado. Desde que suplica compasión a Judit por no poseer el mismo empuje de antes, el general menciona ciertas situaciones que hubiera realizado: la entrega de objetos preciosos, trajes bellos y bienes impensables. En ese ligero cambio narrativo se percibe la emoción del personaje al encontrarse con una bella mujer, lo cual conlleva a que la expresión se acerque, con cuidadoso detalle, a la prosa poética¹⁶¹.

Veamos el rigor estético que encontramos en este apartado:

- a) cesa de maldecir al que no quiere ser enemigo / sino víctima // no solo me plugo en ti la belleza / sino el ardimento // los cantores – por delante, / los tañedores detrás [paralelismo antitético].
- b) Oro – de Ofir / y el ónice / y la piedra – rara – para ti // Te vestiría – de magnificencia / y te ceñiría – de lino // mil asnas / y cinco mil – becerros //...en el decacordio / y en el salterio [paralelismo sinonímico].

c. El ritmo paralelístico en la prosa poética

No hay duda de que la presencia del ritmo en *Holofernes* constituye un aspecto fundamental en el proceso de elaboración creativa. Si bien visualizamos un tono narrativo en los diálogos de los personajes, debido a la tendencia poética del modernismo, encontramos un registro constante de ritmos paralelísticos en las descripciones.

Antes de evidenciar esta intención poética en el desenlace de la obra, que es el segmento de mayor tensión dramática, conviene presentar otros fragmentos en donde se

¹⁶¹ Gonzalo Zaldumbide en “Ventura García Calderón”, publicado en P.E., considera a V.G.C. un “apasionado músico del verbo” derivado de la influencia simbolista: la cualidad sensible de la prosa evidencia una “melodía continua”, un “magnífico instrumento” sin “la menor claudicación de ritmo, la más ligera vacilación en el corte de las frases”; es decir, “la prosa desenvuelve sin tropiezo su cadencia sucesiva y larga, diversa y una, sin jamás faltar a la ley de su oculto número” (1035-1036). Asimismo, Luis Humberto Delgado, en “Ventura García Calderón, el mejor cuentista peruano”, en la edición señalada, también resalta la belleza imaginativa y el estilo musical de la prosa de V.G.C.: “es de temperamento lírico, vibrante e inflexible, agudo y sonoro. [...] Su verbo es diáfano y suelto, imponente y caudaloso, a la vez que comprensivo y acogedor” (1087).

JUDIT, *divagando consigo misma.*

[...]

Más fuerte que pedernal era su frente

[cuando reverdecía su soberbia,
cuando [estrellaba él las piedras los niños
de Betulia
y derramaba su querella en la tierra
de los vivientes.

El empleo de este procedimiento lógico de similitud y enumeración de las frases, sea fónico o de sentido, refuerza la carga semántica, ampliando los matices sentimentales y nostálgicos en los enunciados de los personajes, confirmando una rotunda condición poética en ciertos fragmentos de la pieza dramática.

Terminemos nuestro análisis del ritmo paralelístico de la prosa poética con el último diálogo de la pieza teatral que constituye el instante en que Holofernes decide quitarse la vida:

HOLOFERNES

[Suave como un exquisito veneno,
suave y sutil como el áspid.
Solo el racimo de tu viña quisiera yo probar

[si no fuera tarde,
si las estrellas del alba no me enseñaran la
rata.

En plena fuerza y vigor de mis pulsos he de abandonar esta batalla antes de que llegue [el] día en que mis jóvenes capitanes empuñen mi espada para agobiarme, cuando miro todavía en ojos de mujeres la humedad de las lágrimas... Gracias, Judit,

[por la inflexión tan blanda de tu voz,
por la sublime promesa de tu carne.

[No,
ni los hombres
ni la muerte,

nadie habrá envilecido el orgullo de mi declinante juventud. (*En voz baja al eunuco.*) Coge tu espada y siégame la cabeza de un solo tajo.

JUDIT, *que ha adivinado se abalanza a atajar al esclavo. Este y su amo se escurren, dejándola encerrada en la tienda.*

No, amado mío, [espera, aguarda, dame siquiera a beber tu boca; tengo sed.

[Espera, aguarda siquiera algunas horas, [amado mío,
esposo mío;

no puedo tolerar que mueras...Mi cuerpo será tuyo, [pegado a tu dulzura
como el recental a la parida.

[Y verás mis pechos tan blancos
como los lirios de los prados;

mi arrullo de torcaz para tu oído y delante de ti el perfume de mis sobacos. Compadécete de mi soberbia derrotada, a tu merced, amado mío.

(*Holofernes, que ha estado escuchando como enajenado, hace una seña al esclavo que obedece.*)

JUDIT, *tras de la puerta, de hinojos, ululando, con las dos manos crispadas sobre el rostro.*

[¡Me han matado a mi poeta,
me han matado a mi poeta!

Si nos concentramos en el ritmo paralelístico dentro del ritmo estructural, encontramos que el tiempo narrativo está delimitado por la linearidad porque se centra en la última interacción de los personajes. No obstante, el tiempo lineal contiene un tempo enlentecido por el esfuerzo de la antilinearidad, evidenciados en las reiteraciones y en la ausencia del movimiento escénico. Este procedimiento termina por instaurar una dimensión poética de la prosa: sin renunciar a la linearidad, las acciones se congelan con el fin de enfatizar los enunciados descriptivos; así, la carga poética se exterioriza en el momento final en que Judit cierra la obra con una frase reiterada (“¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta!”).

La pieza dramática puede considerarse una adecuada apuesta modernista por emplear una prosa artística en los parlamentos. Los recursos retóricos enriquecen las clasificaciones del ambiente y el comportamiento de los personajes: las imágenes descriptivas y sensitivas en las analogías y la repetición de frases, elevan las posibilidades estéticas del diálogo, cumpliendo el anhelo de brindar un modelo teatral más poético.

Las tendencias poéticas románticas, realistas-naturalistas, costumbristas y modernistas condujeron a mediados de 1920 una renovación en el quehacer teatral con la presentación de las profundidades del psique humano y los problemas sociales. Motivados por la línea expresiva de la vanguardia europea, los dramaturgos latinoamericanos reflejaron la incertidumbre del hombre mediante técnicas provenientes de los diversos “ismos”. Según Reverte Bernal (2006), la vanguardia teatral latinoamericana abarca un ámbito cronológico desde la segunda década hasta los años cuarenta, siendo sus principales características: el eclecticismo, el afán de ruptura con la tradición o el mimetismo, el uso del metateatro (referencias al teatro, desdoblamiento del personaje, mitos, rituales, ceremonias), la inserción de distintos lenguajes escénicos (música, danza, iluminación), desintegración de la estructura de tres actos y del desarrollo lineal, la irracionalidad, el interés en la tragedia y la reinterpretación de mitos clásicos, así como la nacionalización de temas y mitos universales (17-21).

A consecuencia de estos aspectos mencionados, la mirada pasiva del lector y el espectador termina por convertirse en activa para el disfrute e interpretación de las

piezas teatrales no convencionales. Con respecto a la expresión vanguardista en nuestra literatura, Mirko Lauer afirma que “el vanguardismo peruano de los años 20 fue exclusivamente poético” y que esta concluye diez años después (1999: 169-170). En torno al teatro peruano de vanguardia, según Seda y Quiroz (2008), no se registró con claridad dicha tentativa debido a la escasez de investigadores e historiadores, y porque los autores se encontraban fuera del país o practicaban otros géneros, pero terminan por materializar un teatro nacional experimental.

Por ello, previa a la producción vanguardista, la heterogeneidad del fenómeno modernista proporcionó las condiciones teatrales que serán favorables para la existencia de un teatro peruano relacionado con el desarrollo técnico de nuevas poéticas dramatúrgicas. Valdelomar presenta con *Verdolaga* una tendencia lírica, con una impronta sumamente rítmica, enfocado en los devenires de provincia con ciertos elementos temáticos del modernismo. V.G.C., por su parte, consideró propicio la publicación de la historia exótica y perturbadora de *Holofernes* cuando la valorización del teatro aumentaba en la ciudad limeña y a la vista de que las nuevas expresiones dramáticas experimentales iban superando la preferencia tradicional costumbrista.

CONCLUSIONES

1. Al abordar la presencia del modernismo en las letras peruanas, la crítica especializada se ha enfocado en casi toda la vasta producción literaria. Durante años se determinó la contundente estampa modernista en la poesía, el cuento, la novela, entre otros géneros; sin embargo, el campo teatral ha sido relegado del canon tradicional. A pesar de los loables esfuerzos de un acreditado y minoritario sector académico, el cual ha ido reconstituyendo, de manera paulatina, este vacío de nuestra dramaturgia con el empleo de comentarios favorables y aproximaciones interesantes, así como hallazgos y publicaciones en antologías y recopilaciones, la visión crítica ha permanecido sosegada ante las tentativas dramáticas de los escritores más emblemáticos de nuestro modernismo.

La falta de procedimientos teóricos también no ha permitido establecer criterios determinantes para el análisis de los textos teatrales. La crítica solo se concentra en el enfoque histórico y en la coyuntura cultural, incluso acude a la conocida clasificación de las tendencias literarias para establecer la línea dramática. De esta manera, se establecen los rasgos estilísticos desde el costumbrismo, romanticismo, realismo-naturalismo y el vanguardismo, omitiendo el valor estético del modernismo.

La presente investigación pretendió enfocarse en los procedimientos dramáticos desarrollados por los escritores más representativos del modernismo, los cuales

presentan una postura estilística, una confluencia de la formación intelectual y un contundente bagaje tradicional de la época. El análisis de cada texto teatral indica que la incorporación del fenómeno modernista no fue inmediata, sino que está determinado por un progresivo proceso de innovación.

2. A diferencia del interés del grupo académico hispanoamericano sobre la influencia del modernismo en las piezas teatrales, la crítica peruana no evidencia una inquietud o preocupación por el quehacer modernista en el texto dramático durante el modernismo; es decir, no hemos encontrado un trabajo cuya rigurosidad académica explique dicha problemática. Si bien se reconoce la presencia de obras relacionadas al gusto del público común, no se ha comprendido, registrado o sopesado el valor de las piezas teatrales elaboradas en la época mencionada.

La supuesta ausencia de un teatro modernista, en el contexto de la tendencia del modernismo en las letras peruanas, radica en que las puestas en escena del siglo XX todavía se encontraban regidas por los mecanismos tradicionales del XIX. Las representaciones cotidianas de las compañías extranjeras y la poca exigencia del público espectador no permitieron visualizar una notoria asimilación de las nuevas tendencias dramáticas europeas. Son los textos dramáticos que hemos escogido para la presente investigación los que permiten aseverar no una integración inmediata del modernismo, sino una progresiva renovación teatral.

En el segundo, tercer y cuarto capítulo, planteamos un recorrido gradual de tendencias que van desde una asistencia palpable del costumbrismo, romanticismo y realismo-naturalismo, hacia una presencia contundente del modernismo (relacionado a la innegable influencia del teatro simbolista) en la temática y en la calidad del verso y la prosa. En otros términos, el teatro peruano durante la presencia del modernismo contiene una convergencia de diversas tendencias, lo cual evidencia el carácter ecléctico de los valores artísticos, característica primordial de la tendencia modernista. Entender el teatro peruano con esta percepción modernista nos permite comprender la presencia de diversas orientaciones poéticas que serán de vital contribución para el emprendimiento de nuevos rumbos dramáticos.

En tal virtud, consideramos pertinente establecer una línea temporal que establezca la presencia del modernismo desde 1903, con *La de cuatro mil*, marcado por la experiencia costumbrista, hasta 1931, año en que se publica *Holofernes*, ya que las

condiciones teatrales a partir de la década del 20 fueron favorables para la existencia de un teatro peruano relacionado con el desarrollo de nuevas expresiones. Solo de esta manera podemos comprender que se consideró propicio dicha publicación cuando la influencia modernista aparentemente había desaparecido, la valorización del teatro aumentaba y las renovaciones experimentales superaban la visión tradicional.

3. Los autores seleccionados son principalmente reconocidos poetas y cuentistas modernistas. Con la intención de abordar todos los géneros literarios con la misma calidad artística, los modernistas emprendieron el quehacer dramático sin descuidar la estructura teatral para una posible puesta en escena. Cada creación textual teatral está elaborada con esmero y expone el conocimiento de los elementos orgánicos para la representación, siendo lo más relevante las expresiones artísticas. De esta manera, cada dramaturgo despliega una elaboración técnica personal con el fin de organizar la representación escénica.

Si bien este énfasis de replanteamiento estético teatral corresponde a la inquietud artística del modernismo, las piezas teatrales de raigambre modernista no fueron valoradas en su momento, puesto que están dirigidas especialmente a un cenáculo intelectual y, en un segundo grado, a la masa popular. Por ello, solo algunas obras seleccionadas tuvieron la oportunidad de ser representadas, mientras que los demás textos teatrales, publicados de manera parcial o completa en periódicos o ediciones posteriores, quedaron al margen del imaginario colectivo.

4. Dentro del campo de desarrollo creativo, los textos dramáticos de los escritores modernistas peruanos presentan una amalgama de tendencias cuyo elemento artístico común es el ritmo; es decir, en cada pieza teatral evidenciamos un manejo estético en los diálogos con el fin de alcanzar una representación ilustre y mejorar las técnicas expresivas del arte dramático. El ritmo constituye un elemento determinante en los parlamentos en verso o en prosa, estableciendo una producción y estructura teatral poética.

Por ello, los representantes del fenómeno modernista plantean opiniones particulares sobre el ritmo en diversas expresiones discursivas. Así, Leonidas Yerovi considera valiosa la expresión sencilla y el compromiso en el refinamiento de la forma,

ajustándose además a ciertas licencias lingüísticas con el fin de alcanzar la armonía de la rima, el trazo festivo de los sucesos ciudadanos y a la interacción con el espectador. José Santos Chocano, por su parte, comprende que la presencia del ritmo acentual en los versos, de alta carga descriptiva en la construcción métrica, produce un efecto altisonante lo que determina la alta calidad y la excelencia estética; asimismo, la adherencia ecléctica de los estilos poéticos favorecen a potenciar el ritmo en los versos.

Las observaciones de José Carlos Mariátegui respecto al “arte absoluto” se centran en el equilibrio de la emoción y la elaboración técnica, elementos que serán aprovechados para expresar las ideas; la sinceridad en la expresión permite purificar el estilo y reflejar el aliento del artista: el ritmo forma parte de la calidad literaria y sirve al poeta para sus pretensiones o necesidades artísticas. Por otro lado, Enrique López Albújar se enfoca en la rigurosidad del intelecto con el ánimo de alcanzar un producto armonioso que satisfaga al autor y sea aceptada por el lector: la calidad del estilo, por tanto, se consigue por un proceso reservado hasta conseguir una solemne expresión.

Las consideraciones estéticas de Valdelomar demuestran el interés por la función del ritmo en las actividades del cosmos y, de manera particular, en el arte natural del hombre; por ello, el ritmo, elaborado por el espíritu del “genio, constituye el elemento imprescindible para los procesos artísticos. Por último, V.G.C. encuentra determinante el desarrollo de la expresión poética por medio de adecuados términos y estilos foráneos: conseguir una trascendencia y madurez artística evidencia la formación intelectual y la sensibilidad del artista.

Aunque ninguno de los autores mencionados publicó un libro cuyas referencias directas impartan la comprensión teórica del ritmo, evidenciamos que las reflexiones en torno a la calidad de la composición literaria se concentran en el papel del ritmo. Por tanto, en base a las reflexiones de los escritores señalados, la pieza dramática de tendencia modernista evidencia un manejo altisonante, sincero, perfecto, original y atractivo.

5. En primera instancia, el ánimo por conseguir la puesta en escena y la aceptación del público limitó a los escritores modernistas a seguir las normas tradicionales de la época; posteriormente, la presencia de nuevas tendencias motivó a la modernización del discurso dramático. Sin ignorar las principales nociones del análisis semiológico,

demostramos la presencia de tendencias tradicionales y modernas en la materia teatral de la escritura, demostrando el perfil heterogéneo de este periodo cultural.

El teatro de Yerovi es de corte costumbrista porque retrata los cambios sociales del ambiente criollo, pero no censura ni intenta amoldar la moral del sector popular, mas bien los reprueba sutilmente. En cambio, la obra de Chocano refleja el interés por el asunto histórico de la conquista, cuya inquietud proviene de su relación con el romanticismo al explorar el desconsuelo y las pasiones que sucumben a la muerte.

En la intervención teatral de Mariátegui observamos un sobresalto de renovación, pues en la decoración y el encanto por el escenario nocturno con el propósito de conseguir misterio en el cuadro ambientado en el contexto colonial proyecta la afinidad por una realidad atemporal del imaginario romántico. El cambio más rotundo lo encontramos en la pieza teatral de López Albújar, ya que superviven rasgos del realismo naturalismo, pero se implementa el tema y la tensión dramática modernista determinada por la variante simbolista.

El tono lúgubre y la constante disposición del misterio alcanzan su mayor logro en toda la representación. La tragedia pastoril de Valdelomar revela los rasgos decadentistas y las tendencias modernistas afincados en un ambiente provincial, en donde el suspenso por lo desconocido y el incremento del misterio constituyen elementos innovadores. Finalmente, el drama sincopado de V.G.C. alberga una referencia decadentista en los comportamientos de los personajes, así como elementos propios del modernismo: este, sin duda, se aleja de la composición tradicional y apuesta por una renovación teatral.

Las seis obras analizadas presentan una amplia variación de posturas poéticas cuyo único fin es alcanzar un teatro renovador acorde a los propósitos personales. El resultado del planteamiento analítico ofrece un lineamiento teatral relacionado con el despojo progresivo, sin una aparente ruptura, del peculiar estilo del siglo XIX hacia nuevas tendencias en los primeros años del siglo XX.

6. La problemática artística y literaria del texto teatral, nos conllevó a plantear un análisis del ritmo a las obras inscritas en una publicación, a fin de exponer un deliberado interés por la dimensión poética en los diálogos en verso y prosa, lo cual demuestra el enfoque estilístico del escritor modernista. En el “juguete cómico” de Yerovi, los versos contienen una fluidez del lenguaje coloquial, un sentido ambiguo con un grado de

jocosidad que lo relaciona con el lenguaje del espectador, lo que predispone una versificación intuitiva, depurada y sonora. Asimismo, el teatro de Chocano evidencia una orquestación sonora y un deliberado proceder métrico que determina el cuidado técnico del verso en la obra, revelando el carácter parnasiano. Los planteamientos de su “Introducción” con versos alejandrinos constituyen un referente directo respecto a las posibilidades del modernismo en una obra dramática.

Por otra parte, la tendencia modernista de Mariátegui se evidencia en los versos alejandrinos, en los distintos grupos de intensidad y en el deleite por los detalles que se resaltan con la adjetivación para la proyección del nostálgico ambiente colonial. Por otro lado, la prosa dialogada de López Albújar demuestra índices de una melodía reflexiva y melódica que, en breves instancias, contienen una emoción refrenada con breves rasgos de prosa poética.

En el teatro de Valdelomar, el verso y la prosa adquieren un propósito renovador: las expresiones en verso contienen una carga emotiva, generando un incremento en la tensión dramática; en la prosa, la distribución de las repeticiones de términos remarcen la sensibilidad y el cultivo de una prosa poética. En cuanto a la obra de V.G.C., la prosa poética se exhibe en el enriquecimiento de los adjetivos del lenguaje, en las imágenes descriptivas y sensitivas que embellecen los enunciados.

El manejo del ritmo en el verso y la prosa en los diálogos teatrales produce un efecto artístico en el momento de la puesta en escena y lo convierte en un producto estético a diferencia de las formas poéticas empleadas en su época.

7. Las distintas propuestas teatrales corresponden a la naturaleza poética del escritor modernista. El énfasis por encumbrar una innovadora forma dramática, en la escritura y en la puesta en escena, por medio del eje temático y el ritmo, logran modificar el modelo textual dramático, dirigiéndose a una configuración discursiva que avanza de manera simultánea hacia diferentes modos discursivos. Esta modalidad, entonces, no constituye una crisis teatral, sino una experimentación reformadora del sistema dramático tradicional.

La conciencia estética, la búsqueda de técnicas y procedimientos literarios permitieron el rompimiento, aunque no de manera abrupta, con las técnicas conservadoras y marcaron una diferencia artística con los demás discursos dramáticos. Aunque los escritores del texto teatral aceptan por un instante las exigencias del público,

que se deleitaban con las propuestas regidas a la tradición decimonónica, el exhaustivo trabajo intelectual evidencia sus pretensiones artísticas, en base a la conciencia estética, la subjetividad, las expresiones del lenguaje, ajenas a las querencias de un público ordinario.

Por tanto, el fenómeno del modernismo en la actividad teatral peruana permitió la reconfiguración, la renovación y el rediseño de diversos modelos estilísticos, visibles en el análisis de los elementos dramáticos y en el manejo del ritmo en los diálogos. Las piezas dramáticas producidas en el periodo del modernismo peruano fueron creadas sin titubeos y con firmeza poética, fomentando el auspicio, la tolerancia y la complacencia a las nuevas formas de expresiones teatrales de vanguardia en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

LEONIDAS YEROVI

Ediciones

YEROVI, Leonidas. *La de cuatro mil*. En *Poesía y teatro*. Selección y prólogo de Augusto Tamayo Vargas. Lima: Universo, 1969; pp. 73-128.

_____. *La de cuatro mil*. En *Obra completa. Teatro, poesía festiva y poesía lírica*. Tomo 3. Edición, notas y epílogo de Marcel Velásquez Castro; prólogo de Gonzalo Portocarrero; estudio preliminar de Alberto Ísola; Introducción de Luis Jaime Cisneros y cronología de David Castillo Zúñiga. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006; pp. 3-29.

_____. *La de cuatro mil*. En *Antología General del Teatro Peruano. Teatro Republicano (Siglo XX-I)*. Tomo V. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Esquemas métricos por Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp. 1-81.

Estudios

CHIARELA VIALE, Mateo. *La suerte en la obra teatral de Leonidas N. Yerovi. Un elemento distintivo de la dramaturgia peruana frente a la dramaturgia latinoamericana representativa de inicios del siglo XX*. Tesis para optar el título de licenciado en Artes Escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2012.

CISNEROS, Luis Jaime. “Leonidas Yerovi: Vida, literatura y lenguaje”. Introducción. En *Leonidas Yerovi. Obra completa. Letrillas políticas*. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005; p. xxv-xxviii.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Costumbristas y Satíricos. De Teralla a Yerovi*. Biblioteca de Cultura Peruana. Vol. 9. Tomo II. París: Desclée de Brouwer, 1938.

INFOARTES, Sistema de Información de las Artes. “La odisea del teatro en el Perú. Breve repaso panorámico sobre la gesta del teatro en nuestro país”. En *Especial Infoartes. Día Mundial del Teatro 2016. Ministerio de Cultura*. N° 1-2. Marzo, 2016; pp. 33 - 70.

ÍSOLA, Alberto. “¿Tal es Lima?” “Tal, mi vida”. El teatro de Leonidas Yerovi”. Estudio preliminar. En *Leonidas Yerovi. Obra completa. Teatro, poesía festiva y poesía lírica*. Tomo 3. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006; pp. xvii-xx.

PINTO GAMBOA, Willy. *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*. Tesis de Doctor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 1973.

PORTOCARRERO, Gonzalo. “El deber de la alegría: el legado criollo de Leonidas Yerovi”. Prólogo. En *Leonidas Yerovi. Obra completa. Teatro, poesía festiva y poesía lírica*. Tomo 3. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006; pp. xiii-xvi.

SALAZAR BONDY, Sebastián. “Yerovi, una tradición y una incógnita”. En *La Prensa*. Lima, 15 de febrero de 1958; p. 10.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5vols. Lima, Emisa, 1987.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Leonidas Yerovi: *La de cuatro mil*”. En *Antología General del Teatro Peruano V. Teatro Republicano (Siglo XX - I)*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Esquemas métricos por Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp. XIV-XV.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. “Leonidas N. Yerovi y la modernidad criolla en la república aristocrática (1895-1919)”. En *Escritura y pensamiento*. Año VIII, N° 17, 2005; pp. 115-138.

XAMMAR, Luis Fabio. *Valores humanos en la obra de Leonidas Yerovi*. Lima: Antena, 1938.

JOSÉ SANTOS CHOCANO

Ediciones

CHOCANO, José Santos. *Los conquistadores. Drama heroico en tres actos y en verso*. En *Obras completas*. Compiladas, anotadas y prologadas por Luis Alberto Sánchez. México: Aguilar, 1954; pp. 313-355.

Estudios

BELLI, Carlos Germán. Prólogo. En *Antología*. Lima: Peisa, 1974; pp. 5-15

BENDEZÚ, Francisco. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Las mejores poesías de Chocano*. Lima: Patronato del libro Peruano. Serie de Autores Peruano, 1956.

_____. “Vida y obra de José Santos Chocano”. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Sus mejores poemas*. Lima: Editora Paracas, 1962; pp. 9-14.

ESCAJADILLO, Tomás. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Antología poética*. 2da. ed. Lima: Editorial Universo, 1979; pp. 7-30.

ESCUADERO, Alfonso. “José Santos Chocano, poeta (1875-1934)”. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Antología poética*. 4ta ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1962; pp. 11-34.

FOX LOCKERT, Lucía. “La América ignota en la poesía de Darío, Chocano y Neruda”. En *Anales de literatura hispanoamericana*. N° 16. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987; pp. 59-65.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Poesías completas*. Tomo I. Barcelona: Maucci, 1902; pp. 5-14.

MEZA FUENTES, Roberto. *La poesía de José Santos Chocano*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1935.

ORTEGA, Julio. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Chocano. Antología*. Lima: Editorial Universitaria. Autores Peruanos. Páginas escogidas, 1966; pp. 5-10.

Palma, Clemente. "Notas de Artes y Letras". En *Prisma*. Año II, Lima 16 de febrero de 1906; p. 26.

RIBERO-AYLLÓN, Teodoro. "José Santos Chocano". En *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*. Lambayeque. Año V., N°. 9-10, diciembre de 2005; pp. 190-194.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Prólogo. En *Chocano. Poesía*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Patronato del Libro Universitario, 1959; pp. 7-68.

_____. Prólogo. En *Obras completas*. México: Aguilar, 1954; pp. 11-39.

_____. *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. 2da. ed. Lima: Editorial Universo, 1975.

XAMMAR, Luis Fabio. Prólogo. En Chocano, José Santos. *Poesías*. Buenos Aires: Colección Panamericana, 1945.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Ediciones

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Páginas literarias*. Selección y prólogo de Edmundo Cornejo U. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985 (1955).

_____. "Conversación con don Manuel González Prada". En Pinto, Willi. *Manuel González Prada: profeta olvidado. (Seis entrevistas y un apunte)*. Lima: Cibeles, 1985; pp. 49-64.

_____. *Las tapadas*. En *Escritos juveniles (La edad de piedra)*. Tomo I. Poesía, cuento y teatro. Estudio preliminar, compilación y notas de Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987; pp. 221-256.

_____. *Invitación a la vida heroica. Antología*. Selección y presentación de Alberto Flores Galindo y Ricardo Postocarrero Grados; y prólogo de Javier Mariátegui Chiappe. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.

_____. *Escritos juveniles (La edad de piedra)*. Tomo III. Entrevistas, Crónicas y otros textos. Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1991.

_____. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Lima: El Comercio, 2005.

Estudios

CHANG-RODRÍGUEZ, Edmundo. “La obra literaria juvenil de José Carlos Mariátegui”. En *Revista de la Universidad Católica*. N°. 11-12, 1982; pp. 175-227.

_____. *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* [1983]. Trujillo, Perú: Norma Legales, 1986 (1983).

TERÁN, Óscar. “Mariátegui: el modernismo revolucionario”. En *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Vol. 1, Núm. 6-7-8, 1996; pp. 17-28.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana*. Tomo I [y] Tomo II. Lima: José Godard Editor, [1970].

VALERO JUAN, EVA M^a. “Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la ‘tapada’ como símbolo de la Lima colonial”. En *América sin nombre*. N° 15, 2010; pp. 69-78.

VELÁSQUEZ CASTRO, Marcel. “El intelectual, *Amauta*, y el crítico literario”. En *Libros & Artes: Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Año VIII N° 30-31. Febrero. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2009; pp. 29-32.

WIESSE, María. *José Carlos Mariátegui (etapas de su vida)*. Lima: Minerva, 1987 (1959).

ENRIQUE LÓPEZ ALBUJAR

Ediciones

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique. *Desolación*. En *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: *Teatro republicano – Siglo XX-I*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Banco Continental – Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp. 82-106.

_____. *Memorias*. Prólogo de Ciro Alegría. Colofón y Bibliografía de Raúl-Estuardo Cornejo. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1963.

Estudios

ALEGRÍA, Ciro. “A modo de prólogo”. Prólogo. En López Albújar, Enrique. *Memorias*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1963.

AYLLÓN, Ezequiel S. "Prólogo". En López Albújar, Enrique. *Cuentos andinos*. Lima: Imprenta de *La Opinión Nacional*, 1920.

CARRILLO, Francisco. "Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar". En *Revista Peruana de Cultura*. N° 11-12, 1967; pp. 147-158.

CASTRO URIOSTE, José. "Releyendo el indigenismo: de *Cuentos andinos* a *El hechizo de Tomayquichua*". En *Lexis*. Año XXIII, N° 1. Lima, 1999; pp. 153-165.

ESCAJADILLO, Tomás G. "López Albújar: ¿Narrador o juez?" En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXVI, N°72. Lima-Boston, 2do semestre, 2010; pp. 481-488.

LEWIS TAYLOR, John Dawe. "Enrique López Albújar y el estudio del bandolerismo peruano". En *Debate Agrario: Análisis y Alternativa*. N° 19. Lima, setiembre: Centro Peruano de estudios Sociales, 1994; pp. 135- 172.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José. "Aproximación a *Cuentos andinos*". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 27, 1998; pp. 111-123.

_____. "Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel". En *América sin nombre*. N° 13-14, 2009; pp. 94-102.

MAURIAL, Antonio. "Recordando a López Albújar". En *Alpha. Revista Literaria de los amigos del arte*. Año II, N° 5, Barranco, enero, febrero, marzo, 1966; p. 20-22.

VALDELOMAR, Abraham. "*Desolación*. Drama en un acto de Enrique López Albújar". En sus *Obras completas IV*. Lima: Ediciones Copé, 2001; pp. 204-206.

VARGAS LLOSA, Mario. "Indigenismo y buenas intenciones". En *Revista de la Universidad de México*. N° 5, enero, 1965; pp. 7-9.

VIDAL, Luis Fernando. "A modo de prólogo". Prólogo. En López Albújar, Enrique. *Cuentos Andinos*. 23ra ed. Lima: Peisa, 2007; pp. 5-7.

ABRAHAM VALDELOMAR

Ediciones

VALDELOMAR, Abraham. *Valdelomar: cuento y poesía*. Prólogo, selección y notas de Augusto Tamayo Vargas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1959.

_____. *Obras completas*. 4 Tomos. Edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones COPÉ, 2000.

_____. *Verdolaga. Tragedia pastoril en tres actos*. En *Antología General del Teatro Peruano. Teatro Republicano (Siglo XX-I). Tomo V*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Esquemas métricos por Cecilia Moreano. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp. 107-137.

_____. *Verdolaga, Tragedia pastoril en tres actos*. Edición y notas de Jesús Cabel. Lima: Editorial San Marcos, 2007.

Estudios

ÁNGELES CABALLERO, César. *Valdelomar. Vida y obra*. Ica: Universidad Nacional San Luis Gonzaga, 1964.

CHAUCA, Rubén. *Abraham Valdelomar. Vida y obra. En el centenario de su nacimiento*. Ica: CONCYTEC, 1988.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Abraham Valdelomar”. Lima: Visión Peruana, 1987.

MIGUEL DE PRIEGO, Manuel. *El Conde Plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.

NÚÑEZ, Estuardo. “D’Annunzio en Valdelomar y en Riva-Agüero”. En *Revista Peruana de Cultura*. N° 2, julio de 1964; pp. 36-56.

_____. “Valdelomar y D’Annunzio”. En su *Las Letras de Italia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988; pp. 130-144.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Introducción”, en Valdelomar, Abraham. *Obras Completas. I: Poesía y Teatro*. Notas de Willy Pinto Gamboa. Lima: Imprenta Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968; pp. 19-31.

_____. *Valdelomar o la belle époque*. Lima: Fondo Editorial del Congreso: Superintendencia de Banca, Seguros y AFP, 2009 (1969).

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Valdelomar cuento y poesía*. Prólogo, selección y notas de Augusto Tamayo Vargas. Lima: UNMSM, 1959.

_____. “Abraham Valdelomar”. En *Biblioteca Hombres del Perú*. Vol. XXXVII, 4ª serie. Lima: Editorial Universitaria, 1966; pp. 5-84.

_____. *Literatura Peruana*. Tomo I [y] Tomo II. Lima: José Godard Editor, [1970].

XAMMAR, Luis Fabio. *Valdelomar: signo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1990.

VENTURA GARCÍA CALDERÓN

Ediciones

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedades de Ediciones Literarias y Artísticas, 1910.

_____. *Páginas escogidas*. Madrid: Javier Morata Editor, 1947. [Contiene: *Holofernes*. Drama sincopado, pp. 651-661.]

_____. *Obras escogidas*. Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones EDUBANCO, 1986.

_____. *Obra literaria selecta*. Selección y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Cronología y bibliografía de Marlene Polo Miranda. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. [Contiene: *¿Es la vida un sueño?* Tragicomedia española en tres actos y cuatro cuadros. Traducción de Mary-Blanca Gregori de Pinto, pp. 257-304.]

_____. *Holofernes*. En *Antología General del Teatro Peruano. Teatro Republicano (Siglo XX-I)*. Tomo V. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Esquemas métricos por Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp.139-152.

_____. *Narrativa completa*. Tomo I. Estudio preliminar y cronología de Jorge Valenzuela. Recopilación y edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP, 2011.

Estudios

DELGADO, Humberto. *Ventura García Calderón*. Lima: Latino América Editores, 1947.

_____. “Ventura García Calderón, el mejor cuentista peruano”. En Ventura García Calderón. *Obra literaria selecta*. Selección y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Cronología y bibliografía de Marlene Polo Miranda. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 1087-1088

ORTEGA, Julio. *Ventura García Calderón*. Lima: Editorial Universitaria, 1966. (Biblioteca Hombres del Perú. Cuarta Serie. Tomo XXXVII).

Tamayo Vargas, Augusto. “Prólogo”. En *La venganza del cóndor*. Lima: PEISA, 1973.
_____. *Literatura peruana*. 2 Tomos. Lima,

VALENZUELA GARCÉS, Jorge. “La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista”. En García Calderón, Ventura. *Narrativa completa*. Tomo I. Estudio preliminar y cronología de Jorge Valenzuela. Recopilación y edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP. Ediciones de Rectorado, 2011; pp. 9-61.

ZALDUMBIDE, Gonzalo. “Ventura García Calderón”. En Ventura García Calderón. *Obra literaria selecta*. Selección y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Cronología y bibliografía de Marlene Polo Miranda. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 1033-1058.

Vallejo, César. “Ventura García Calderón”. En *Desde Europa, crónicas y artículos (1923-1928)*. Recopilación, prólogo y notas por Jorge Puccinelli. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987; p. 25.

TEATRO

Estudios generales

AÎMÉ TOUCHARD, Pierre. *El teatro y el espectador*. Traducción de Aurelio Maudet. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1954.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

ARRAU, Sergio. *El arte teatral. Teoría y práctica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

_____. [y otros]. *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco/Libros, 1997.

BATY, Gaston [y] René Chavance. *El arte teatral*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Nova, 1959

RUIZ, Borja. *El Arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. 2ª ed. Bilbao: Editorial Artezblai, 2012.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

_____. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol. Traducción del prefacio de María Condor. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2012.

WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

TEATRO

Europeo, hispanoamericano y peruano

ACEREDA, Alberto. “El Teatro quimérico de Leopoldo Lugones. Una valoración del género dramático en el Modernismo”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 40. 2011; pp. 183-197.

BALTA CAMPBELL, Aída. *Historia General del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2001.

BELLINI, Giuseppe. “El teatro hispanoamericano del siglo XX”, en *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1997; pp. 625-652.

BRIZUELA, Mabel. “El teatro modernista de Valle-Inclán: una lectura de La farsa italiana de la enamorada del rey”, en *Alba de América*. N° 13. 34-35, 1995; pp. 327-341.

BERENGUER, Ángel. “Villaespesa: del simbolismo radical al teatro poético”. En Andújar Almansa, José [y] José Luis López Bretones [Eds.]. *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería: Universidad de Almería, Fundación Unicaja, Ayuntamiento de Almería, D.L., 2004 pp. 201-212.

CABRALES ARTEAGA, José Manuel. “El teatro histórico modernista de inspiración medieval”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*. N° 8. Madrid: Universidad Complutense, 1989; pp. 11-35.

CANTAVELLA BLASCO, Juan. “Felipe Sassone (884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano”. En *Correspondencias & Análisis*. N° 1, 2011; pp. 243-262.

CARILLA, Emilio. “El teatro romántico en Hispanoamérica”. En *Thesaurus*. Tomo XIII., N° 1, 2 y 3, 1958; pp. 35-56.

COLE, George. “En busca de Talía y de Melpómene. ¿Existe el teatro modernista?”, en *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo*. 12, (2009). Agosto 2009. <http://magazinmodernista.com>

DAUSTER, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano*. México: Andrea, 1973.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Ciudad Muerta. Sueño de una Mañana de Primavera*. Traducción, prólogo y notas de Ricardo Baeza. Madrid: Mundo Latino, [1930].

_____. *La Hija de Iorio. La Antorcha bajo el Almud*. Traducción del italiano y Nota Preliminar por Ricardo Baeza. Buenos Aires: Emecé, [1938].

DE MARINIS, Marco. “El teatro y la acción física: una tradición del siglo XX”. En Pellettieri, Osvaldo (Editor). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro*

iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1997; pp. 41-55.

ESPEJO-SAAVEDRA, Ramón. “El costumbrismo romántico de Enrique Gil y Carrasco”. En *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXV, N°3, 2008; pp. 289-306.

El Arte de El Teatro. Revista quincenal ilustrada. Año 1. N° 2. Madrid, 15 de abril de 1906.

GÁLVEZ, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.

GARCÍA PAVON, Francisco. *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus, 1962.

HERNÁNDEZ, José A. “Notas sobre teatro peruano contemporáneo”, en *Mar del Sur: Revista Peruana de Cultura*. Vol. IV, N° 10, marzo-abril. Lima: P. L. Villanueva, 1950; pp. 161-171.

HERNÁNDEZ, Rafael. *Brecht – Vallejo. Dos poéticas para el teatro peruano*. Lima: Fondo editorial de la UIGV, 2014.

HESSE MURGA, José. “El teatro en el Perú”. Prólogo. En *Teatro peruano contemporáneo*. 2da. ed. Madrid, Aguilar, 1963; pp. 9-26.

ÍSOLA, Alberto; Luis PEIRANO; Luis Rubio, Miguel SALAZAR DEL ALCÁZAR y Matilde URETA. “El teatro peruano”. En *Hueso Húmero*. N° 31. Lima, diciembre de 1994; pp. 11-50.

JAMES-FREYRE, Mireya. “La ausencia de un teatro modernista en Hispanoamérica”, en *El teatro en Iberoamérica*. México: International Institute for Ibero-American Literature, 1966; pp. 149-155-

LALOU, René. *Medio siglo de teatro francés*. Buenos Aires: Compañía General Febril Editora, 1962.

LO PORTO, Valeria María Rita. *Cartelera teatral en ABC de Madrid. (1990-1994)*. Tesis de doctorado, bajo la dirección de José Romera Castillo.
Fuente: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>

LÓPEZ, María Luisa. “El teatro expresionista y su repercusión en España”. En *Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, N°. 3, enero-junio; pp. 47-98.

MIRÓ QUESADA, AURELIO. “Prólogo”. En *Teatro peruano contemporáneo*. Lima: Editorial Huascarán, 1948; pp. 9-23.

MONTERO PADILLA, José. “Gregorio Martínez Sierra y su primera comedia”. En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*. Vol. 10. Vigo: Universidad de Vigo. 2007; pp. 11-32.

MONTERO REGUERA, José. “Sobre la dificultad del teatro de Valle-Inclán: el caso de Divinas Palabras. En *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*. Tomo 41-42. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991-1992; pp. 297-312.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel. *Diccionario teatral del Perú*. Lima: [Lit. y Tip. De Badiola y Berrio], 1905.

MORRIS, Robert J. “Reseña del teatro peruano actual”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N°. 417. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, marzo de 1985; pp. 57-62.

NEGLIA, Erminio G. “El teatro modernista en Hispanoamérica”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 17, 1993; pp. 549-556.

_____. “El teatro modernista de Leopoldo Lugones”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 17. N°3, primavera de 1993; pp. 549-556.

NÚÑEZ, Estuardo. “El teatro”. En *La literatura peruana en el siglo XX*. México: Pormaca, 1965; pp. 60-70.

OLIVA, César [y] Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.

OLIVA, César. “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, en *Anales de la Literatura Española*. N° 5. Universidad de Alicante, 2002; pp. 109-122.

PARDO Y ALIAGA, Felipe. *Teatro Completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*. Edición, prólogo y notas de Cecilia Moreano. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, 2007.

QUIROZ ÁVILA, Rubén. *Campos de Batallas I: La Guerra del Pacífico en el Teatro Peruano*. Lima La Casa del Libro Viejo - Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruana, 2009.

PRENZ, Ana Cecilia. “D’Annunzio, una presencia dispar”. En Pelletiei, Osvaldo (Editor). De Goldoni a Discépolo. *Teatro italiano y teatro argentino: 1790-1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994; pp. 27 – 34.

REVERTE BERNAL, Concepción. *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

RISK, Beatriz J. “Antecedentes de Nuevo teatro en la América Latina”. En *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute and Study of Ideologies and Literature, 1987; pp. 85-136.

_____. *Posmodernismo y Teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima-Minnesota: The State of Iberoamerican Studies Series-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

RIVERA SAAVEDRA, Juan. *Apuntes para una historia del teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas, 2007.

ROJAS U., José. “Una historia desconocida”. En *Latin American Theatre Review*. 21.2. Spring, 1988; pp. 9-16.

ROJO, Grinor. “Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispanoamericano contemporáneo”. En *Revista chilena de literatura*. N° 2-3. Santiago de Chile: Universidad de Chile, primavera, 1970; pp. 133-161.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “Primeras historias y antologías teatrales de la posguerra”. En Romero Tobar, Leonardo (Editor). *Historia literaria, historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

SALAÜN, Serge. “Modernidad – vs – modernidad. El teatro español en la encrucijada”. En Serrano Alonso, Javier [Ed.]. *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del Congreso Internacional*. Santiago Compostela: Universidad, Servicio de Publicación e Intercambio Científico, 2000; pp. 65-116.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Segura, el comediógrafo”. En *Manuel Asencio Segura. Un juguete. El sargento Canuto*. Serie del Nuevo Mundo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964; pp. 5- 11.

SARABIA, Rosa. “Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot”. En *Latin American Theatre Review*. N° 21, Fall 1987; pp. 75-83.

SCHMIDHUBER, Guillermo. “El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LV, N° 146-147, enero-junio, Universidad de Pittsburgh, 1989; pp. 161-171.

_____. “El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión”. En *Revista Iberoamericano*. Vol. LV, N° 146-147, enero - junio, Universidad de Pittsburgh, 1989; pp. 161-171.

SEDA, Laurietz [y] Rubén Quiroz [Eds.]. *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2008.

SERRANO ALONSO, Javier. “La parodia del modernismo: el Tenorio modernista, de Pablo Parellada (1906)”. En *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 21. N° 3. Drama/Theater, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1996; pp. 365-383.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (Selección, prólogo y bibliografía). *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: *Teatro republicano – Siglo XX-I*. Lima: Banco Continental – Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel. “Poesía y realidad social en el teatro peruano contemporáneo”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 269. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, noviembre de 1972; pp. 254-270.

TAVIANI, Ferdinando. *Hombres de escena, hombres de libro: La literatura teatral italiana del siglo XX*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo. “Estudio preliminar”. En *El Teatro en la Independencia. (Piezas teatrales). Colección Documental de la Independencia del Perú*. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974. Tomo XXV. Vol. 1°.; pp. XI-XC.

VALERO JUAN, EVA M^a. “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradición”. En *Anales de Literatura Española*, N° 18, 2005; pp. 351-366.

WATSON, MAIDA. “Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico”. En *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, N°6, diciembre, 2006; pp. 40-62.

RÍTMICA

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1977

BALAGUER, Joaquín. *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975.

BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.

BELLO, Andrés. *Estudios filológicos I. Principios de Ortología y Métrica castellana y otros escritos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1955.

COELLO, Óscar. “Notas sobre el ritmo de Aracataca”. En *Escritura y pensamiento*. Año XI, N° 23, 2008; pp. 87-99.

_____. “El ritmo de intensidad en La rosa escrita de Xabriel Abril”. En *Letras*, N° 116 (2010); pp. 137-143.

GILI Y GAYA, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1956.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1972.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana* [1492]. London: Oxford University, 1926.

PARAÍSO DE LEAL, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976.
 _____. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.

MODERNISMO Y POSMODERNISMO

ARRIETA, Rafael Alberto. *Introducción al Modernismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1961.

CASTILLO, Homero (Ed.). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 1968.

ESCOBAR, Alberto. “Entre dos siglos: Melodía y color”. En *La narración en el Perú. Estudio preliminar, antología y notas*. Lima: Editorial J. Mejía Baca, 1960; p. 161.
 _____. “Incisiones en el arte del cuento modernista”. En *Patio de Letras*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999; pp. 169-197.

FERRERES, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

LE CORRE, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos, 2001.

LOAYZA, Luis. *Sobre el novecientos*. Lima: Mozca Azul., 1990.

MARINELLO, Juan. *Sobre el modernismo. Polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

MORA, Gabriela. *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP, 2000.

MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

MOSTAJO, Francisco. “Los modernistas peruanos”. En *San Marcos*. II, 5, 1948; pp. 143-155.

OLIVER BELMÁS, Antonio. *José Gálvez y el Modernismo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.

PHILLIPS, Allen. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socio-económica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

_____. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RUIZ ABREU, Álvaro. *Modernismo y generación del 98*. México: Trillas-ANUIES, 1994.

SANTOS GONZÁLEZ, Claudio. *Antología de Poetas Modernistas Americanos*. Con un ensayo acerca del modernismo en América por R. Blanco-Fombona. París: Casa. Ed. Garnier Hnos, 1913.

SCHULMAN, Ivan A. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

SILVA CASTRO, Raúl. “¿Es posible definir el modernismo?”. En *Cuadernos Americanos*, 4, 1965; pp. 172-179.

ONÍS, Federico de. “Sobre el concepto del modernismo”. En *La Torre*, 2, 1952; pp. 95-103.

SERNA, Mercedes. *Del modernismo y la vanguardia: José Martí, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Nicanor Parra*. Lima: El Santo Oficio, 2002.

OTROS ESTUDIOS

ARMIÑO, Mauro. *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Ramón Sopena, 1980.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

BASADRE, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: La Opinión Nacional, 1928.

_____. *Historia de la República del Perú*. Tomo XV. Lima: Editorial Universitaria, 1968.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lumen, 1992.

BLASCO MAGRANER, José Salvador. “El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: *Las Carceleras* (1901) y *Rejas y Votos* (1907) de Vicente Peydró Díez y Ricardo Rodríguez Flores”. En *Nassarre*. N° 30. 2014, p. 195-207.

CANDELIER, Bruno Rosario. “Movimientos literarios en América y la visión de la independencia”. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, Año XII, N°. 20, 2014; pp. 229-259.

CASTRO ARENAS, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Cultura y Libertad, 1968.

COLOMA PORCARI, César. *La comida tradicional del Perú en la obra de Ricardo Palma*. Lima, Instituto Nacional de Cultura (Fondo Bibliográfico de la Cultura Peruana) – Centro Nacional de Información Cultural, 2001.

Colónida, con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida. Lima: Ediciones COPÉ, 1981.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

_____. *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte, 1994.

DE ARONA, Juan. *Diccionario de peruanismos [1883-1884]*. Tomo I – II. Lima: Peisa, 1975.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay Perú, 1980.

ESCAJADILLO, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores, 1994.

_____. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen, 1994.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina - Literatura peruana del siglo XIX-*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas – Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1999.

FARIA, Javier. *Literatura universal*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1947.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *La soledad de la página en blanco*. Lima: Facultad de Letras – UNMSM, 2005.

_____. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.

FLORA, Francesco. *Historia de la literatura italiana*. Tomo III. Buenos Aires: Losada, 1953.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

GÁLVEZ, José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional. (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral – Pando, 1915.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

_____. *Para una periodización de la literatura peruana*. 2da. Ed. corregida y aumentada. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco. *América Latina y el Perú del novecientos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2003.

GOLDBERG, Isaac. *Studies in Spanish American Literature*. New York: Brentano's, 1920. Traducido al castellano por Rafael Cansinos Assens con el título *La literatura hispanoamericana*. Madrid: América, 1922.

GÓMEZ REDONDO, Fernández. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF, 1996.

GONZÁLEZ MIGUEL, Jesús Graciliano. *Historia de la literatura italiana, desde la unidad nacional hasta nuestros días*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Estudio preliminar, selección y notas de David Sobrevilla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. 3ra. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

HIGGINGS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

HONORES, Elton. "Manuel A. Bedoya (1888-1941): figura insular de la narrativa peruana". Estudio introductorio. En Bedoya, Manuel A. *El hijo del doctor Wolffan (Un hombre artificial)* [1917]. Lima, Agalma, 2015; pp. 11-20.

LAKOFF, George [y] Mark, Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1980.

LAUER, Mirko. "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927". En Pöppel, Hubert (ed.). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: Bibliografía y antología crítica*. Fráncfort del Meno/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

LERGO MARTÍN, Inmaculada. *Antologías poéticas peruanas. (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola, 2013.

LOAYZA, Luis. *Sobre el novecientos*. Lima: Mozca Azul, 1990.

MENDEZ, Cecilia. *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. 2da. Ed. (Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10). Lima: IEP, 2000.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Lima: El Comercio, 2005.

MARTOS CARRERA, Marco. "La poesía peruana del siglo XX". En *América sin nombre*. N° 13-14, dic. 2009. Alicante: Universidad de Alicante, 2009; pp. 203-214.

MIRÓ QUESADA LAOS, Carlos. *Rumbo literario del Perú*. Buenos Aires: Emecé, 1947.

NÚÑEZ, Estuardo. *Panorama actual de la Poesía Peruana*. Lima: Antena, 1938.

_____. *Letras de Italia en el Perú*. Lima: Universidad nacional Mayor de San Marcos, 1988.

_____. *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de Literatura Comparada*. Lima: UNMSM, 1997.

OSORIO TEJEDA, Nelson. *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Prólogo de José Carlos Rovira. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2000.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. 4 tomos. Buenos Aires: Editorial Codex [y] Central Peruana de Publicaciones, 1960.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

QUIJANO, Aníbal. *Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú 1890-1930*. Lima: Mozca Azul, 1978.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Carácter de la literatura peruana* (1905). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa, 2001.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Ediciones Antonio Ricardo, 1985.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*. Tomos I y IV. Lima, Ediciones Ediventas, 1965.

_____. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5 vols. Lima: Emisa, 1987.

_____. *Nueva Historia de la Literatura Americana*. Lima: Impropesa, 1987.

SOBREVILLA, David. "Las ideas en el Perú contemporáneo". En Fernando Silva-Santisteban (Ed.). *Historia del Perú*. Lima: Mejía Baca, 1980; pp. 113-415.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana*. Tomo I [y] Tomo II. Lima: José Godard Editor, [1970].

THIBAUDET, Albert. *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Losada, 1945.

TOLEDO BRÜCKMAN, Ernesto. *El cóndor pasa: mandato y obediencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2011.

TORRES RIOSECO, Arturo. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. Berkeley: California University of California, 1953.

VALBUENA, Manuel de. *Nuevo Valbuena ó Diccionario Latino-Español. Formado sobre el de don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras por don Vicente Salvá*. 6ta Ed. París: Librería de Don Vicente Salvá, 1846.

VELÁSQUEZ CASTRO, Marcel. *Las máscaras de representación. El sujeto esclavista y las rutas de racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

WELLEK, René. *Historia literaria: problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983.